Skrifter utgivna av
LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN
vid Uppsala universitet
12

ESBJÖRN FUNCK

Berättaren från fattighuset

Åke Wassing och hans roman Dödgrävarens pojke

1980

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548914_0001

Skrifter utgivna av
Litteraturvetenskapliga institutionen
vid Uppsala universitet
12

LiberTryck Stockholm 1980 057224

Berättaren från fattighuset

Åke Wassing och hans roman Dödgrävarens pojke

With a Summary in English

Av Esbjörn Funck

AB Lundequistska Bokhandeln, Uppsala
i distribution

Doktorsavhandling framlagd vid Uppsala universitet 1980

Omslagsbilden är en detalj ur omslaget till Dödgrävarens pojke (1958) och är gjord av Harry Wichman.

ABSTRACT

Funck, E. 1980. *Berättaren från fattighuset. Åke Wassing och hans roman Dödgrävarens pojke.* (The Story-teller from the Almshouse. Åke Wassing and his Novel The Gravedigger's Son.) Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, nr 12. Uppsala. ISBN 91-506-0248-9. viii + 218 pp.

The present thesis, which is the first extensive account of Åke Wassing (1919–72), is intended to give a detailed picture both of the author and of his first book, the autobiographical novel *Dödgrävarens pojke* (1958). Wassing's biography up to his debut as a novelist is surveyed, and the history of the genesis of his novel is described. The works of Ivar Lo-Johansson and Harry Martinson, among others, stand out as important influences on the design of *Dödgrävarens pojke*. Thus, Lo-Johansson's campaign for better care of old people played an important part as a stimulus for Wassing's decision to describe the environment in which he grew up (an almshouse), while Harry Martinson's treatment of the motif of *the child in the old people's home* in *Nässlorna blomma* (1935) provoked protests from Wassing; he wished to make a reply and to give an opposite picture. In the textual analysis, the part played by the many quotations from documents in the narrative context of *Dödgrävarens pojke* is described, and the importance of the different time levels is examined. It is also demonstrated how the novel's themes of social criticism, whose centre of gravity is in the last quarter of the account, take on relief and definition from the carefully worked out *compulsion and defiance motif* in the introductory chapters. In the perspective of the history of literature, certain features of Wassing's novel are connected with earlier Swedish traditions. In other respects *Dödgrävarens pojke* appears to be an addition to the many autobiographical novels written by self-taught authors, a tradition which culminated in Sweden during the 1930s.

Esbjörn Funck, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Box 513, S-751 20 Uppsala, Sweden.

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

© Esbjörn Funck 1980

Printed in Sweden by
LiberTryck AB, Stockholm 1980

Phototype setting by
Textgruppen i Uppsala AB

Innehållsförteckning

Förord 1
Inledning 3

Kapitel I. Vägen till romandebuten

Ungdomsår och bildningsgång 5

Litteraturfattig uppväxt 6 – Det litterära intresset väckt under åren vid teaterskolorna i Stockholm 1943–1946 7 – "Bildningsrus" 8 – Teaterutbildningen. Stanislavskij 10 – Roller 11

De första försöken 14

Faderns död 1946 som incitament 15 – Karakteristik av de tidiga manuskripten, däribland även filmmanuskript 16 – Nedtonad samhällskritik 19 SE-reportaget från Bollnäs 1950 som incitament 21 – Intensiv produktion 1950–1951 22 – Lo-Johanssons åldringskampanj som incitament. Besöket hos Lo-Johansson 23

Målmedvetna förberedelser 24

Som portvakt och författare "in spe". Poppius journalistskola 1951–1952 25 – Läsning: de stora realistiska berättarna 26 – Grannen P.G. Peterson 28 – Insamling av källmaterial: dokument och intervjuer 29

Lång kamp och slutlig seger 31

Tre kasserade romanförsök 1950–1955 ung. 31 – Förhållandet mellan dessa manuskript och de bevarade skisserna från 1940-talet å ena sidan och den färdiga romanen å den andra sidan 32 – De 11 bladen som skildrar kolarens jättemila 33 – Osäker om framtiden ännu 1956 35 – Den definitiva versionen av Dödgrävarens pojke skrivs sommaren 1957 – våren 1958 36 – Förlagets roll vid den slutliga bearbetningen 37

Kapitel II. Dokumenten och den dokumentära frågan

Dokumentens funktion 39

Presentation av dokumenten i förf:s källmaterial 39 – Förf:s metod då dokumenten citeras 40 – Förf:s metod då dokumenten används som "dold" informationskälla (arbetspapperen ger upplysning) 41 – En "lucka" i dokumenteringen 43 – Dokumentens funktion som sanningsgaranter i texten 44 Jämförande karakteristik: bl.a. Eyvind Johnson och 60-talsdokumentarismen 47 – Det utmärkande för Dödgrävarens pojke är att citat och referat av dokument är så talrika samt att berättarattityden är så aktiv 48

Inspirationskällor 49

Konturen av en utvecklingsgång. Manuskriptstudier 49 – Tänkbara förebilder. Mobergs emigrantepos 50 – Johan Hjelms betydelse som ideal för Wassing 53

"Dokumentär" sanning eller "upplevelsesanning"? 53
Förf:s egna uttalanden 54 — Jämförande manuskriptstudier av auktionsskildringen i kap. 14 i Dödgrävarens pojke visar att konstnärliga överväganden, snarare än fakta, har varit utslagsgivande 57

Kapitel III. Tidsskiktningen och kompositionen
En bakgrundsskiss 62
Utgångsläget 64
De olika tidsplanen 65
Ramberättelsen. Tidfästning. Berättarens syfte med undersökningen 66 Förhållandet mellan ramberättelsen och skildringen i övrigt. Karakteriserande jämförelser med Fridell och Hellström 67 — Tidfästning av de övriga tidsplanen 69 — Tablå över tidsskikten 71
Tidsskiktningen i kapitel 1—6 71
Referat av händelseförloppet med uppmärksamheten riktad mot de moment då tidsplanen skiftar 72 — Två relativt särpräglade scenväxlingsmoment 74 Jämförelser med Gösta Berlings saga 76 — Filmens berättargrepp som bakgrund till de diskuterade avsnitten 77 — Wassings filmsynopsis 79 Växelspelet mellan stilisering och realism 80
Kompositionen i kapitel 1—6 80
Ett kompositionsmönster på tidsskiktningens grund 81 — Förslag till förklaring av den "underfundiga" kompositionen 82
Tidsskiktning och komposition i kapitel 7—16 83
Den argumenterande berättarhållningen (tidsskikt A) som karakteristiskt inslag i vissa avsnitt av kap. 11—14 84 — Samspelet mellan dessa avsnitt och partier som skildras ur en allvetande position 85 — Kompositionen i kap. 7—16 89
Slutsatser 89
Tidsskiktningen som romanens övergripande kompositionsprincip 89 — Effekten av denna princip 90

Kapitel IV. Samhällskritiken
Utgångspunkter 93
"Trettiotalsarvet" 93 — Det samhällskritiska ärendet: två aspekter 94
Barnet och fattighusmiljön 95
En serie glimtar och snabba genomlysningar, tämligen jämnt fördelade mellan romanens kapitel 95
Barnet och vårdnadsstriden 97
Barnskildringen 97 — Hovrättsnotarien, prästen och landsfiskalen 99 Jämförelser med Fridegård och Lo-Johansson 100 — Lillys kamp mot bakgrund av ett tvång- och trotsmotiv i några av romanens tidiga kapitel 101
Motivet "barnet på ålderdomshem" i några tidiga manuskript 102
Pojkens karaktär och graden av tristess i miljön är variabla faktorer 103
Förhållandet till Nässlorna blomma 105
Berättartekniska och motiviska överensstämmelser 105 — Dödgrävarens pojke som svar och motbild 106

Dickens som föredöme 107
Indignation och överflödande livsaptit 109 — Bearbetning i idylliserande riktning 110
Dödgrävarens pojke som "social roman" i litteraturhistoriskt perspektiv 111
Den samhällskritiska traditionen. Den självbiografiska traditionen. Aktualitetsaspekten. Författarens intention 112 — Motivet "barnet på ålderdomshem" i relation till åldringsvårdsdebatten 1949—1957 115 — Skildringen av barnet och vårdnadsstriden som "rapport från livets botten". Fridegård 116 — Effekt inom socialvården 117 — Genomslagskraften sedd mot bakgrund av den litterära situationen under 1950-talet 119
Den nya rollen 122

Kapitel V. Romantiken
Kraftkarls-motivet 125
Icke-realistiska drag i skildringen i dess helhet 125 — Josef, Alfred och Pål 126 — Pilten och "Pilt-begreppet" 129 — Berättarhållningens pendling mellan fascination och skepsis 130
Vildmarksromantik och sago-perspektiv 132
Stämningssfären kring kolargestalten 132 — Sago-mönstret 133
Bakgrunden 135
Den vildmarksromantiska traditionen 136 — Wassings position i förhållande till denna tradition 137
Dan Andersson-inflytandet 138
Kolarhistorier och Kolvaktarens visor. De tilltalande dragen i kolarmiljön 138 — Vildmarksentusiasm och civilisationsförakt 139 — Skrock 141 Motivet "kvinnan som tapper arbetskamrat i vildmarken" 142
Inflytandet från den muntliga folkliga traditionen 143
Kraftprovs-schabloner. Vändersta-Pilten 143 — Proletärdiktaren som förmedlare av folkkulturen 144
Gösta Berling-inflytandet 145
Vivi Edströms karaktäristik av Gösta Berlings saga 145 — Överensstämmelser med Dödgrävarens pojke 146 — "The intrinsic genre" 148 — Kraftkarls-motivet insatt i ett biografiskt-psykologiskt perspektiv 149
Slutord 150

Exkurs 151
Noter 164
Summary 199
Käll- och litteraturförteckning 203
Personregister 214
Bilaga

Förord

Trots mödan har det för mig varit en stimulans och ett nöje att få skriva denna bok om Åke Wassing, och detta beror inte minst på att arbetet har fört mig i kontakt med en hel rad vänliga och generösa personer, som alla beredvilligt ställt kunskaper och källmaterial till förfogande. Helst av allt skulle jag här vilja nämna alla vid namn, för att på så sätt kunna framföra mitt hjärtliga tack. Utrymmet räcker emellertid inte, jag måste begränsa mig.

Först och främst vill jag då rikta mitt tack till professor Gunnar Brandell, som har handlett mitt arbete och i olika etapper läst avhandlingen i manuskript. De råd, uppslag, litteraturanvisningar och förslag till förbättringar, som jag i dessa sammanhang har fått, har för mig varit av den allra största betydelse. Jag är uppriktigt tacksam för denna kunniga och stimulerande vägledning.

Under Gunnar Brandells ledning har avhandlingen också vid några tillfällen ventilerats i en mindre krets vid litteraturvetenskapliga seminariet i Uppsala, och jag har då kunnat dra nytta av råd också från docent Jan Stenkvist, samt dessutom från studiekamrater. Särskilt vill jag tacka fil.kand. Ingmar Lemhagen, som läst hela avhandlingen i manuskript och därvid bidragit med en särskilt viktig synpunkt på bakgrunden till Åke Wassings diktning, en insats som jag återkommer till i avhandlingstexten.

Själv fick jag inte tillfälle att träffa Åke Wassing, men hans vänner och anhöriga har hjälpt mig, så att jag nu tycker mig ha en tydlig bild av författaren till Dödgrävarens pojke. Fru Ester Almestad och herr Rolf Wassing har båda med stor generositet ställt manuskript och annat källmaterial till förfogande. Detsamma gäller om fru Ingegerd Wassing, författarens goda medhjälperska och fasta stöd under de mest produktiva åren. Tack vare Ingegerd Wassings omtanke finns nu också en fyllig klippsamling om Åke Wassing bevarad, något som jag själv kunnat dra nytta av. Till dessa Åke Wassings anhöriga står jag i stor tacksamhetsskuld.

Det gör jag också till personalen vid Söderhamns stadsbibliotek, liksom till alla de Åke Wassings vänner, som jag fått besvära med mina frågor. Att jag här endast har möjlighet att nämna bibliotekarie Carin Lindgren och Åke Wassings ungdomsvän, regissör Carl Olov Mellander, betyder inte att de andra är glömda.

Mest av allt och djupast av hjärtat går ändå till sist mitt tack till Alice, min hustru. Det var hon som ursprungligen, någon gång på 60-talet, riktade min uppmärksamhet på Åke Wassings insats. Det är också hon som trognast genom åren har stött mig med råd och uppmuntran i avhandlingsarbetet, och det är lika-

ledes hon som i slutetappen har hjälpt mig i det tidskrävande arbetet med att kontrollera citaten och ställa samman käll- och litteraturförteckningen.

Det skall slutligen nämnas, att den engelska sammanfattningen har granskats ur språklig synpunkt av Neil Tomkinson, BA.

Söderhamn i september 1980

Esbjörn Funck

Inledning

I vissa av de litteraturhistoriska översiktsverk, som publicerats under senare år, blir Åke Wassings (1919—1972) författarskap presenterat. I Björck-Sallnäs-Palmqvists Litteraturhistoria i fickformat kan man läsa om Wassing, och likaså i Jan Stenkvists Den nyaste litteraturen, vidare i Sallnäs-Björcks Svensk litteratur 2 och i När Var Hur-seriens Berömda svenska böcker. Däremot har det inte funnits plats för Wassing i Epoker och diktare och inte heller i Torben Brostrøms Modern svensk litteratur,[1] och om man bortser från en kort essä från 1961[2] har Wassings böcker inte heller blivit föremål för litterära analyser utöver vad som ryms i de vanliga tidnings- och tidskriftsrecensionerna eller reportagen.

Enligt min uppfattning skulle det framstå som en påtaglig brist, om Åke Wassing alltför snart skulle falla utanför bilden, då den svenska 1900-talslitteraturens historia tecknas. Visserligen framträdde Wassing som diktare under en relativt kort tidsperiod, men den roll som hans böcker spelade i samtidens debatt var ändå betydande. Debutromanen Dödgrävarens pojke (1958) fick ett mottagande, som närmast kan beskrivas som översvallande, och särskilt Wassings andra bok, Slottet i dalen (1960), bemöttes med respekt och uppskattning i mycket vida kretsar.

Anders Åman har i sin arkitekturhistoriska avhandling Om den offentliga vården betygat det dokumentariska värdet av Wassings anstaltsbeskrivningar i Slottet i dalen, Grimman (1963) och Gropen i skogen (1965).[3] Åman påpekar, att det källmaterial som står till buds om de offentliga vårdanstalternas funktion nästan alltid beskriver anstalterna ur personalens synvinkel. Endast sällan, framhåller Åman, får vårdtagarna själva tillfälle att komma till tals. Samtidigt deklarerar han sin egen tro ”på de skönlitterära framställningarnas betydelse som komplettering till vad som vanligtvis brukar räknas som historiskt källmaterial”.[4] Bl.a. av den anledningen, berättar Åman, framstod för honom Wassings beskrivningar av livet på Bollnäs ålderdomshem som ytterst värdefulla. ”Där fanns sakligheten och detaljrikedomen precis som i de offentliga handlingarna”, skriver Åman, ”där fanns en skarpsynthet som fick författaren att framstå som en av de stora samhällskritikerna och där fanns en sorts människokärlek av ovanligt slag.”[5] Som dokument står därför Wassings böcker ”i en klass för sig”, påpekar Åman vidare och framhåller att de som sådana närmast kan jämföras med den danske författaren Knuth Beckers roman Verden venter från 1934.[6]

Åmans synpunkter gäller således de tre sista delarna av Wassings självbiografiska tetralogi, men jag menar, att även debutromanen Dödgrävarens pojke är värd en hög uppskattning; dels av dokumentariska skäl — den kom att spela en viss samhällskritisk roll — men dessutom i kraft av sin konstnärliga halt. Det är en bok av bestående värde.

Avsikten med föreliggande avhandling är därför att teckna en någorlunda fyllig bild av Åke Wassing och hans debutroman. Jag vill skildra romanens tillblivelsehistoria och Åke Wassings utveckling till konstnärlig mognad under arbetet med Dödgrävarens pojke. Jag hoppas vidare kunna karakterisera boken som konstverk och ange dess position i förhållande till andra romaner och olika litterära strömningar och traditioner. Ytterligare en ambition är att i textanalysen visa hur romanen *fungerar*;[7] att demonstrera hur dess olika motiv och berättartekniska grepp samverkar och spelar med i övergripande målsättningar och på så sätt leder fram till övertygande konstnärliga resultat. Vidare vill jag belysa en del av de litterära impulser, som Wassing mottagit, och peka på den betydelse de fått för hans eget skapande. Dessutom skall något sägas om det mottagande, som romanen fick och den roll den kom att spela i samtidens sociala och litterära liv.

I metodiskt avseende har jag velat knyta an till vissa av E.D. Hirschs argument i det litteraturteoretiska arbetet Validity in Interpretation. Att förstå och maximalt tillägna sig det litterära konstverket blir i Hirschs framställning liktydigt med en, så långt möjligt, invändningsfri bestämning av verkets "intrinsic genre". Detta innebär att läsaren, med de mera övergripande genre-begreppen som utgångspunkt, stegvis närmar sig en allt precisare uppfattning om hur verket ter sig i förhållande till vedertagna kännetecken för genrer och "under-genrer"[8] för att på så sätt slutligen nå fram till en säker bedömning av författarens avsikt och verkets egenart.[9]

Med utgångspunkt i dessa Hirschs synpunkter på genre-föreställningarnas centrala roll i den litterära kommunikationen har jag disponerat avhandlingens utrymme. Efter en biografisk och verk-genetisk redogörelse i det första kapitlet följer sålunda fyra kapitel ägnade åt vardera fyra framträdande aspekter av Dödgrävarens pojke, var och en med anknytning till mer eller mindre distinkta litterära genrer eller "under-genrer". I avslutningskapitlets senare del har jag så försökt att formulera en sammanfattande karakteristik av romanen, en karakteristik som, om man så vill, kan betraktas som en formel för romanens "intrinsic genre".[10]

Men först alltså ett kapitel om bokens tillblivelsehistoria och Åke Wassings liv och bildningsgång under åren fram till romandebuten – en redogörelse som tar vid, där Wassing själv slutar berättelsen i romanen Gropen i skogen, den sista av hans fyra böcker om Björn.

Kapitel I.

Vägen till romandebuten

Ungdomsår och bildningsgång

1.

På de sista sidorna i den sista delen av Åke Wassings självbiografiska tetralogi står Wassings alter ego, den 17-årige Björn Persson, på akterdäcket av ett svenskt fartyg, destinerat till Cuba. Fattighuspojken har gjort sig fri från sin uppväxtmiljö och är på väg ut i den stora världen.

Karl Åke Axelsson, som Wassing ännu vid denna tid hette, mönstrade till sjöss i maj 1937 och mönstrade av i september året därpå – detta enligt uppgifter i den bevarade sjöfartsboken – och han fick som sjöman tillfälle att besöka, förutom Västindien, bl.a. även nordamerikanska östkusthamnar och hamnar i Västeuropa.[1] Därpå följde några års jord- och skogsbruksarbete på skilda håll i Sverige,[2] varefter vi finner Wassing i full verksamhet som vis- och kuplettförfattare, då han som värnpliktig vid Stockholms örlogsstation medverkade i Flottans fritidsdetalj.[3] Samtidigt kunde den blivande diktaren för första gången se ett eget alster i tryck, ett bidrag till en pristävling i veckotidningen Hela Världen.[4] Lusten att skriva och fallenheten för musik och poesi är således relativt tidigt manifesterade, och författaren ansåg själv att han ärvt denna intresseinriktning både från faderns och moderns sida. "Jag fick ärva min faders sång och förnöjsamhet, och jag fick ärva min morfars sång och krav på klarhet", skriver Wassing i ett brev 1957,[5] och i ett annat brev, endast fragmentariskt bevarat, skriver han på tal om de visor han minns: "Jag har hela skallen full ända från min mammas tid. Och jag kommer ihåg dessa mångversade skillingtryck fast jag aldrig sjungit dem mer än för mej själv."[6]

Från morfadern ansåg sig Wassing således ha ärvt inte bara lusten att sjunga utan också ett "krav på klarhet". Det är uppenbart att morfadern betytt mycket för Åke Wassing som föredöme och ideal; det är heller inte att ta miste på den beundran och uppskattning med vilken porträttet av "Morfar Rak" är tecknat i Dödgrävarens pojke. Åke Wassings morfar, banvakten, "bondeadvokaten" och f.d. indelte soldaten Johan Hjelm, var en välkänd och uppskattad person i sin hemtrakt i närheten av Edsbyn. Då han fyllde 90 år, den 2 oktober 1956, kunde man i ortstidningen, i en helsidesartikel, läsa om hans händelserika liv. Johan Hjelms praktiska och teoretiska duglighet, hans företagsamhet, hans energi och hans formuleringsförmåga är genomgående teman i artikeln. Han hade enligt

reportern "en berättartalang som vem som helst kunde avundas honom".[7]

Johan Hjelm gifte sig med Maria Granath från Annefors i Hälsingland, och makarna fick nio barn, av vilka Åke Wassings mor, Elma, född 1894, var det tredje i ordningen.

I sina försök att samla information om modern, som dog redan 1939, intervjuade Wassing bl.a. moderns yngre syster Elsa, och i den redogörelse för samtalen som Wassing skrivit, kan man läsa följande: "Elsa ansåg Elma som överlägsen alla sina syskon. Att hon läst bibeln flera gånger från pärm till pärm och lagboken och att hon diktade och skrev så att Hjelm var imponerad."[8]

Att Elma Hjelm diktade och skrev finns det belägg för. I en gul, rätt illa medfaren anteckningsbok, som ingår i den lilla samling föremål, som bevarats efter Wassings mor, upptas de sista sidorna av några hushållsanteckningar, men i återstoden av boken finns ett 15-tal dikter och visor nedtecknade. Författarnamnet är utsatt efter sista strofen i varje dikt eller visa, och här lägger man märke till tre små naturlyriska dikter, signerade Elma Hjelm.[9]

Även om det i släkten således tycks ha funnits vissa anlag för litterär verksamhet, och även om Wassing redan under militärtjänsttiden i början av 40-talet ägnade sig åt visdiktning och schlagerkomposition, är det troligt att det verkliga litteraturintresset kom in i Wassings liv först relativt sent. Detta bör ses mot bakgrund av de extremt ogynnsamma uppväxtförhållandena vid Bollnäs ålderdomshem, skildrade av Wassing i de tre självbiografiska volymer, som följde efter Dödgrävarens pojke. "I min barndoms anstalt fanns ingen annan litteratur i dagrummet än solstrålsböcker och stjärntidningar, d.v.s. frikyrkolitteratur", skriver Wassing i manuskriptet till en otryckt artikel, ursprungligen avsedd för BLM.[10] Författaren hävdar att han "faktiskt inte läst några riktiga böcker före 20-årsåldern. Knappast några tidningsnoveller eller artiklar heller".

Detta uttalande stämmer med de uppgifter som Wassing lämnade till intervjuande reportrar. "Till sitt tjugonde år hade han aldrig läst en bok utöver fattigskolans kurser", heter det t.ex. i ett reportage i St.T den 5/10 1958, och i en artikel i Idun samma år kunde man inhämta att "det första skönlitterära han läste var Stormen av Shakespeare. Då var han tjugo år".[11]

Redan tidsavståndet – Wassings ungdom låg c:a 20 år tillbaka i tiden – gör det troligt att dessa uttalanden innebär en viss tillspetsning och förenkling. Givetvis hade inte heller Wassing växt upp fullständigt utan litterära upplevelser. Författaren Karl Rune Nordkvist, Åke Wassings bänkkamrat under tre år i Säversta folkskola i Bollnäs, berättar att läraren ibland läste högt för klassen, bl.a. ur Bombi Bitt och jag. Efter sådana uppläsningar hände det ofta att Nordkvist och Åke Wassing diskuterade det lästa. Dessutom lånade de hem böcker ur skolans bibliotek, "så han var naturligtvis väldigt tidigt intresserad".[12] Wassing har f.ö. också själv på en författarkonferens berättat om de starka upplevelser han fick av radioteaterns föreställningar, då han var i 16-årsåldern. Enligt Sveriges Radios protokoll yttrade Wassing bl.a.: "Jag minns att jag var kamrat med en ladugårdskarl . . . Det var på den mannens sofflock som jag först stiftade bekantskap med

teater och det var väldigt stämningsfullt . . . det var också ett möte för mig som jag aldrig glömmer."[13]

Med vissa reservationer torde man ändå kunna påstå, att Wassing ännu i vuxen ålder var föga orienterad i böckernas värld – kontrasten till den läshunger och den bildningstörst som präglade många av 30-talsautodidakternas senare tonår är påfallande.[14]

2.

Fullt medveten om litteraturens värde tycks Wassing däremot ha blivit då han i 24-årsåldern fick insteg i Stockholms teatermiljöer. I den nyss citerade otryckta artikeln heter det:

> Nej, det var först då jag som äventyrare kom till Stockholm för att bli skådespeleriarbetare som jag mötte de riktiga böckerna och då i form av skådespel som jag fick order att noga läsa igenom, djupt begrunda och plugga in vissa stycken utantill ur . . . Inte för det jag begrep så värst mycket av det som jag som rollmänniska hade att säga, men aptiten på det skrivna ordet var väckt och jag hade kommit i de bästa händer från början och fått de bästa tänkbara författare att läsa.

Steget från militärtidens harmlösa revyverksamhet till den konstnärligt syftande teatern kom av allt att döma att bli av avgörande betydelse för den blivande författaren. Teatern blev Åke Wassings universitet, via dramatiken nådde han fram till en uppskattning av böcker överhuvud taget. Detaljerade och rikhaltiga uppgifter om denna Wassings första kontakt med litteraturen kan vi visserligen inte få; svårigheter av varierande slag lägger hinder i vägen. Wassing torde t.ex. aldrig ha bemödat sig om att bygga upp en egen boksamling av något format, och åtskilliga av de böcker han ändå ägt under någon period i sitt liv är nu skingrade. Inte heller det 40-tal volymer skönlitteratur, som finns i författarens kvarlåtenskap, ger någon ledtråd, ty de flesta av dessa böcker är tryckta så sent som på 1960-talet. Det var också framför allt böcker, lånade på Stockholms stadsbibliotek, som Wassing läste på 1940-talet,[15] men dessa boklån går ej att belägga, eftersom någon dokumentation av bibliotekets utlåning under den aktuella perioden inte finns bevarad.

Trots dessa svårigheter kan emellertid en viss, om än knapphändig, allmän föreställning om Wassings bildningsgång och läsning under 40-talet erhållas, dels med hjälp av en minnesbild från 1946–47 från en av vännerna, dels ur några avsnitt i ett par skönlitterära texter, och dels genom en granskning av de erfarenheter som Wassing gjorde under sin tid som teaterelev och skådespelare under åren 1943–1950. Därtill kommer ett par uttalanden i brev från 1947 samt ytterligare några avsnitt i den artikel, som nyss citerades.

I den nämnda artikeln berättar Wassing om den fascination han kände, då han under militärtjänsttiden i flottan av en händelse kom att läsa en översättning av upplysningsmannen Thomas Paines bok The Age of Reason.[16] Den kritik som här, på rationalistisk grund, riktas mot vissa av bibelns böcker hade tydligen en

chockartad effekt på Wassing. Det var, skriver han, "en besynnerlig bok som verkligen högg tag i mig från första sidan och det med en sådan kraft också att jag nästan råkade in i en kris". I artikeln berättas vidare att författaren under sin tid som teaterelev "under ledning av en biblioteksman" fick lära sig att "läsa böcker som inte bara var teaterroller". Den gudomliga komedien gjorde tydligen djupt intryck. "Här inträffade åter något med mig som fick mig att gå undan från världen för att jag skulle få läsro", skriver Wassing.

Skildringar av hur ett nyväckt intresse för litteraturen plötsligt ger tillvaron en ny dimension förekommer också som motiv i ett par av Wassings skönlitterära försök av självbiografisk art från slutet av 1940-talet och början av 1950-talet. I ett otryckt skådespel i tre akter med titeln "Hemlös kärlek" står den unge författaren Sten i centrum för intresset, och det är uppenbart att Wassing här har hämtat åtskilligt med material från sitt eget liv. I en scen i tredje akten, en temperamentsfull generationsuppgörelse, ger Sten en del upplysningar om sin kamp under tidiga år för att vinna ett visst mått av social aktning. Han säger bl.a.:

Jag började med att läsa böcker. Jag jobbade som cykelbud och ibland tog jag cykeln och åkte upp på biblioteket, där jag fyllde lådan till brädden med böcker, som jag körde upp på min vindskammare. Jag läste och läste och jag kände hur mina väggar vidgade sig och mitt förstånd sköt i höjden. Jag började förstå folk i va' dom sa, jag kunde till och med få plats med ett inlägg, som man lyssnade till. Alla frågor blev lättare att besvara. Va' jag var lycklig över mina framsteg.[17]

Ännu utförligare finns motivet behandlat i en roman, även den otryckt och till största delen skriven då Wassing var i 30-årsåldern.[18] I romanen skildras en ung skådespelares öden under en landsortsturné, och även den unge skådespelaren – i romanen kallad "den lille aktören" – är en gestalt av omisskännligt självbiografisk art. På sid. 12–14 i romanmanuskriptet berättar "den lille aktören" i följande ordalag om hur det gick till då han som cykelbud i Stockholm, med nyss uppväckt intresse för teatern, av en bibliotekstjänsteman blev introducerad i böckernas värld:

– Jag vill veta allt om litteratur och teater, sade jag, för jag vill till teatern.

Mannen hänvisade mig till en hylla där det stod att läsa allt i litteraturhistoria. Sedan vi sade han mig de hyllor där det stod allt om teater.

När jag åkte därifrån hade jag cykellådan full med litteratur. Världslitteratur.

Så började läsningen. Jag började med den grekiska mytologien. Och långt långt därborta vid all bildnings begynnelse hittade jag inte bara litteratur och fantastiska livsskildringar. Jag hittade också teatern . . . jag hittade mig själv.

Nu blev jag helt tokig. Hade mitt liv under de sista händelserika skiftena börjat vackla, blev dessa möten med böckerna avgörande. Jag blev med ett ord sagt, tokig. Helt vansinnig.

Ingen kände mera igen mig. Mina kamrater kom och frågade om jag inte ordnat några spelningar till dem över lördag och söndag. Nej, sa jag. Det är slutspelat för min del. Spela själv, jag läser och stör mig inte, för nu har jag bråttom.

Kampen med mig själv hade inletts. En våldsam strid. Det gällde att hinna fatt förlorad tid, som jag förspillt på ingenting: Fan skrek jag högt för mig själv. Jag har kastat bort hela min ungdom.

Natt och dag läste jag. Jag hade böckerna med mig på cykelturerna och allt utom mig levde liksom bara på rutin. Jag befann mig långt borta i litteraturhistorien, på stadig kurs mot nuet. Vad spelade det för roll om jag åkte cykel nu. Allt kvittade bara jag fick läsa . . . Sakta, men säkert drog jag fram över bildningsområdena och jag började göra intressanta upptäckter ju närmare nuet jag kom. Jag kunde börja upptäcka upprepningarna. Litteraturen gick liksom igen.

Men även nya begrepp dök upp. Tidevarven levde sina egna liv. Stilarna bröt in i varandra och tänkesätten förändrades. Jorden upptäcktes och vetenskaperna blomstrade. Och jämsides med allt följde teatern . . . Fan vad det var intressant! Min lyckligaste livsperiod, även om jag låg i som en galärslav. Under närmare ett helt år unnade jag mig ingenting. Jag begärde ingenting. Ville bara vara ifred och folk tyckte jag var galen . . .

Så nådde jag då äntligen min egen tid och de människor som fanns omkring mig. Vår tids teater.

Jag satt med Strindberg i min hand . . .

Nu klev jag ut ur min kammare och fick fatt på cykeln igen, för nu var jag inne i samtiden och behövde se och höra hur det stod till omkring mig.

Därute hade allting förändrats. Likt en nyfödd steg jag ut i livet och klev upp på min cykel.

Denna skildring ingår i ett avsnitt på 22 sidor som, av allt att döma, fogats in i den ursprungliga romantexten vid en bearbetning.[19] Hela avsnittet utgörs av huvudpersonens redogörelse för några äventyrliga år i sin ungdom. Vid en jämförelse med vad som är känt om Wassings biografi under 1940-talet visar det sig att många av romanavsnittets episoder går att identifiera; skildringen tycks följa verkligheten i spåren, även om kronologin i vissa fall är omkastad. Ett visst mått av källvärde bör därför det citerade textstället kunna tillmätas — likaväl som avsnittet ur skådespelet och uttalandena i artikeln — även om den högt uppdrivna intensiteten i de upplevelser som beskrivs åtminstone i någon mån *kan* vara betingad av schabloner: skildringar av intensiva läsperioder är mycket vanliga i autodidakternas självbiografiska ungdomsskildringar; perioder av svält och "bildningsrus" torde ingå i en allmänföreställning om den självlärde diktarens utveckling. Beskrivningen av Martin Edens bildningskamp i Jack Londons kända roman från 1909 kan här ses som något av en prototyp.[20] Dock är det att märka att vänner och kamrater från 1940- och 50-talen minns Åke Wassing som en ytterst intensiv och känsloladdad natur. Hans litterära upptäckariver omvittnas sålunda av ungdomsvännen Carl Olov Mellander i en minnesbild från 1946—47:

Har tänkt en del över Åkes spontana reaktioner när han gjorde en upptäckt av något slag. Han var ivrig att berätta. Jag tror att han kände att han hade mycket att ta igen. Hans upptäckarglädje fick ibland en bismak av passerad nyhet för dem, som kanske för länge sedan gjort en liknande upplevelse. Jag minns att jag en gång reagerade så och — orättvist — tyckte att han var lite barnslig, när han förtjust berättade att han "upptäckt" Selma Lagerlöf. Han hade aldrig väntat sig att hon hade den kraften i sitt berättande och tydligheten, verkligheten i sagan. Han återkom till detta vid flera tillfällen under ett par dagar.[21]

Det förefaller således troligt att även Åke Wassing, fastän relativt sent i livet, upplevde den för autodidakten så typiska utvecklingsgången. Efter en uppväxttid och första ungdom relativt fattig på litterära erfarenheter följde perioder av

nyvaknat och intensivt litteraturstudium, ett studium som i Wassings fall stod i mycket nära relation till ett starkt intresse för teatern.

3.

Sin teaterutbildning tycks Wassing ha påbörjat hösten 1943.[22] Han hade då under ett par år haft en rad skiftande korttidsanställningar bl.a. som skogshuggare i Gästrikland och varubud i Stockholm. Vidare hade han hunnit med en anställning vid Cirkus Scott sommaren 1942 samt åtskilliga folkparksturnéer med trion "Tre Rodeos" och "Axellis cabare".[23] Under 1942 hade han också gift sig och därmed fått fast bostad i Stockholm.

Här sökte han nu, år 1944, upp teaterpedagogen Manja Benkow och bad att få bli hennes elev.[24] Manja Benkow, som själv studerat teater i Moskva, hade året dessförinnan öppnat egen teaterskola i fastigheten Götgatan 55, där hon på kvällarna undervisade ett tiotal elever. Som grund för undervisningen användes, åtminstone i viss utsträckning, K.S. Stanislavskijs teorier. Fru Benkow har själv översatt både Mitt liv i konsten och En skådespelares arbete med sig själv, den sistnämnda boken f.ö. helt nyutkommen på svenska det år, då Åke Wassing blev hennes elev. Det innebär att begrepp som "koncentration", "inlevelse" och "identifikation", d.v.s. känsloengagemang i högre grad än analys bör ha varit centrala i den grundläggande skådespelarutbildning, som Wassing nu fick.[25] Många av övningarna i En skådespelares arbete med sig själv, inte minst i kapitlet "Inbillningsförmågan", syftar till att träna upp förmågan till inlevelse i en rad skiftande situationer, på så sätt att teatereleverna, med ett stegvis införande av nya "om" – d.v.s. nya förutsättningar och nya varianter i medmänskliga situationer – i ett metodiskt variationsschema tvingas till inlevelse och koncentration, och man kan föreställa sig att detta sätt att arbeta passade Åke Wassings temperament. Ingabritt Ahrens, en annan av Fru Benkows elever vid denna tid, säger sig ha minnen av Åke Wassings rolltolkningar i teaterskolan som oerhört intensiva; det gäller bl.a. hans insats i en uppsättning av Pär Lagerkvists enaktare "Den svåra stunden I".

Av allt att döma har Wassing också omfattat den ryske teaterledaren med vördnad. I ett brev från jultiden 1946 säger han sig "med all kraft" vara i färd med att läsa Stanislavskij för tredje gången.[26] Han påpekar att han är medveten om vissa svårigheter i sammanhanget: ". . . man får akta sig för att dra förhastade slutsatser om St:j. Han förändras i takt med en själv." Samtidigt är det dock uppenbart att Stanislavskijs auktoritet för Wassing är orubbad. På tal om några av den store teaterledarens uttalanden angående det konstnärligt helgjutna i en rolltolkning skriver Wassing att "det låter fint det där och stort, något värt att sträva efter, och eftersom det är St:j själv som funnit på och uttalat regeln så bör det inte vara bortspilld möda att söka hos honom de vägar som har lett honom mot detta mål".

Eljest torde "Stanislavskij-systemet" i mer eller mindre modifierad utformning även i övrigt ha varit ett aktuellt inslag i teaterdiskussionen yrkesfolk emellan på

1940-talet. Per Lindberg nämner i en uppsats 1943 Stanislavskij som en av de få som över huvud taget skrivit "läroböcker i det mer eller mindre utvändiga av denna svåra konst",[27] och P.A. Branner talar i en teaterskildring 1944 om den "dyrkan av Stanislavskij som är karakteristisk för den yngsta generationen i svensk teater".[28] Manja Benkow i sin egenskap av Stanislavskijöversättare bör emellertid ha varit den av Stockholms teaterpedagoger som mest direkt kunde förmedla den typ av teaterkultur, som förknippas med namnet Stanislavskij. "I skapandets process är det inbillningsförmågan, som går före och leder skådespelaren", heter det i En skådespelares arbete med sig själv.[29] Man skulle kunna tillägga att också diktaren "i skapandets process" har behov av samma förmåga. Denna fokusering av "inbillningsförmågan" och den träning i inlevelsens konst, som teaterskolan bjöd, kan inte ha varit utan betydelse för romanförfattaren Wassings utveckling.

4.

Åke Wassing deltog i undervisningen i Manja Benkows teaterskola under läsåret 1944—45. Samtidigt fick han emellertid en del tillfälliga engagemang i småroller vid de privata teatrarna i Stockholm.[30] Han var sålunda med som betjänten Basque, då Nya Teatern hade premiär på "Misantropen" den 7 oktober 1944, och då Dramatikerstudion den 2 november samma år gav en enstaka föreställning av finländaren Björn Landströms pjäs "Vem är du?" i Bengt Ekerots regi och med Toivo Pawlo i huvudrollen, var Wassing också här med i en biroll. Det kan också nämnas att han spelade rollen som Herr Sleeman i Hjalmar Bergmans pjäs "Herr Sleeman kommer" vid teaterskolans elevuppvisning i maj 1945 samt att han åtog sig uppdraget att spela huvudrollen som prästen Einar Kargo i en amatörteateruppsättning av Kaj Munks drama "Kärlek".

Amatörgruppen i fråga var teatersektionen inom föreningen Matteuspojkarna. Sektionen hade bildats 1929, och till verksamheten hörde en årligen återkommande teaterföreställning, som regel i Stockholms konserthus.[31] Fr.o.m. 1936 hade teatersektionens målsättning varit påfallande ambitiös. Man hade studerat in pjäser som R.C. Sheriffs "Männen vid fronten", Sutton Vanes "Till främmande hamn"[32] och andra akten av Gustav III:s drama "Helmfelt". Den sistnämnda instuderingen gavs i en föreställning på Drottningholms Slottsteater 1941 i samband med ett studiebesök, som arrangerats i samarbete med ABF. Kaj Munks drama "Kärlek" var sektionens dittills största satsning, planerad med anledning av föreningen MP:s 30-årsjubileum. För Wassing var stycket troligen välbekant, ty det hade spelats under en riksteaterturné i Sam Besekows regi 1944,[33] och Wassings förbindelser med Besekow tycks vid denna tid ha varit livliga.[34] Premiären var bestämd till den 3/12 1945, och fr.o.m. augusti fick Wassing överta även regissörens arbete — ett uppdrag som säkerligen var hans dittills mest krävande inom teatern.

Sedan Wassing hade lämnat Manja Benkows teaterskola, fick han under spelåret 1945—46 en plats i Nya Teaterns s.k. Gruppteater. Tillsammans med ett 20-

tal ungdomar med något eller några års teaterutbildning fick han här tillfälle att vistas i teatermiljö och praktisera i yrket.[35] Gruppteaterns medlemmar svarade sålunda för mindre uppgifter vid teaterns ordinarie föreställningar samtidigt som de arbetade med ett antal egna instuderingar – under spelåret 1945–46 fem till antalet – vilka repeterades under en erfaren regissörs ledning och framfördes vid matinéföreställningar.

Wassings insatser tycks här ha varit relativt begränsade. Han spelade pastor Jensen i Bjørnstjerne Bjørnsons "Över förmåga" samt rollen som nattportier i tysken Hans Rothes "Nattlig ankomst" – båda pjäserna producerade av Gruppteatern.[36] Dessutom medverkade han som vandrande musikant i en kort entré i fjärde akten i Nya Teaterns uppsättning av Tjechovs "Tre systrar".[37]

Det kan tilläggas, att Wassing under det därpå följande spelåret, 1946–47, bl.a. hade en liten, men inte betydelselös roll som busschaufförен i Jean Anouilhs "Eurydike". Pjäsen, som i Per-Axel Branners regi, hade döpts om till "Jag vill kärleken", hade premiär på Nya Teatern den 14/11 1946 och spelades sedan av Nya Teaterns ensemble under våren 1947 som Riksteaterprogram under en turné, som omfattade 40 föreställningar.

Till bilden av denna period i Wassings liv hör också hans medverkan i, eller initiativ till, ett flertal mer eller mindre lyckade teaterprojekt. Han var sålunda en av initiativtagarna, då Stockholms kretsteater bildades 1946,[38] och han medverkade i samband därmed i en aldrig slutförd instudering av Ragnar Josephsons skådespel "Kanske en diktare".[39]

Wassings mest omfattande initiativ under denna period var eljest bildandet av den tillfälliga sammanslutningen "Ung teater" på hösten 1947. Efter vissa inledande svårigheter lyckades gruppen erhålla uppföranderätten till Rudolf Värnlunds pjäs "Skådespelaren", ett stycke som så sent som i januari samma år hade haft urpremiär i en uppsättning av Dramatikerstudion. Nu gjordes en "lätt bearbetning" av pjäsen, som det heter i ett bevarat programblad, och Manja Benkow förmåddes att bli regissör. Bearbetningen innebar närmast att skådespelets två första akter uteslöts, varför föreställningen huvudsakligen kom att behandla det tidstypiska motivet "soldatens återkomst".

Sedan man repeterat i Fru Benkows lokaler under oktober och november, framfördes pjäsen den 3:e december i Folkets Hus Teater, som enligt en recensent var nästan fullsatt.[40] Huvudrollen spelades av Åke Wassing, och recensenternas omdömen om dennes prestation och föreställningen i dess helhet var i högsta grad blandade. A. Gunnar Bergman i AT var med vissa reservationer positivt inställd. "Det var", skriver han, "en experimentföreställning av så pass intressant art att den kan betecknas som en händelse inom vårt på tilldragelser utanför allfarvägarna så fattiga teaterliv." Om Åke Wassing heter det i samma recension att han "fängslade genom intensitet i spelet – särskilt i början – och genom sin goda diktion. Däremot överdimensionerade han plastiken".

Som exempel på den negativa kritik, som också bestods, kan några rader ur Urban Stenströms recension i Sv.D. citeras. Om ensemblen i dess helhet heter det

där att den hade "svårt att gå iland med uppgiften", och av Wassings rolltolkning ges följande karakteristik: "När Åke Wassing bara hade att vara sig själv, en ung och till synes självupptagen och segerviss skådespelare, så blev resultatet förhållandevis rimligt. Men som hemvändande soldat . . . kunde man inte ta honom på allvar . . ."

Wassings verksamhet som skådespelare kom att omfatta ännu några år. Förutom ett par sommarengagemang med blygsamma uppgifter vid Skansenteatern — 1948 i "En midsommarnattsdröm" och 1950 i "Så tuktas en argbigga"[41] — var han med om ytterligare två turnéer. Våren och sommaren 1949 medverkade han sålunda i Elis Engströms teatertrupp[42] under en turné i mellan-Sverige med sånglustspelet "Ryck upp dig Pappa", och under höstsäsongen samma år tog han åter upp samarbetet med Stockholms kretsteater, då han tillsammans med denna grupp av ungdomar genomförde en turné med komedien "Mollusken" på programmet i Södermanland, Uppland och Ångermanland. Man färdades med kulisserna på taket av turnébilen och spelade i småorternas ordenshus och bygdegårdar under förhållanden, som ofta var ytterst primitiva. Efter turnéns slut och efter en brytning med gruppens sammanhållande kraft, Rolf Tourd, lämnade Wassing Stockholms kretsteater, och ungefär ett år senare hade han också tagit farväl av teaterarbetet överhuvud taget.[43]

5.

Åke Wassing fick visserligen inte uppleva några verkligt stora och definitiva framgångar på scenen, vilket inte hindrar att han som skådespelare torde ha varit synnerligen ambitiös. Han tycks ha utvecklat en frenetisk energi, som vid vissa tillfällen kunde ge resultat i arbetet med rollerna,[44] men som också ibland ledde till konflikter med kamrater och överordnade. Segol Mann, en av kamraterna från tiden vid Nya Teaterns Gruppteater, minns honom från mitten av 40-talet som oerhört energisk, rastlöst verksam och diskussionslysten, "aldrig pessimistisk men ofta aggressiv".[45] Trots sin blygsamma yrkeserfarenhet som skådespelare och trots en relativt bristfällig allmänbildning uppträdde Wassing med oförskräckt frejdighet, framhåller Mann och återger en minnesbild från 1945. Studentteatern vid Stockholms högskola hade inbjudit till diskussionsafton om teatern och ungdomens yrkesval. Förutom en stor skara teaterungdomar var Stig Torsslow, Calle Flygare, Manja Benkow, Gösta Terserus, Willy Koblanck, Axel Witzansky och andra ledare för Stockholms teaterskolor närvarande, och diskussionen fördes på ett sakligt plan och kretsade kring frågan om ungdomarnas möjlighet till engagemang efter avslutade studier vid teaterskolorna.

I detta läge, påminner sig Mann, grep Wassing ordet och levererade en våldsam attack mot de privata teaterskolornas alltför höga terminsavgifter. Episoden återspeglas i tidningarnas referat från diskussionsmötet. I Stockholms Tidningen heter det att "ungdomen gjorde sin oppositionella röst hörd".[46] I Svenska Dagbladet åter kan man inhämta att det "uppblossade en häftig och långdragen diskus-

sion om de privata teaterskolornas berättigande". "De personliga tillmälena flödade", meddelar tidningens skribent och konstaterar, att "denna del av diskussionen gjorde ett starkt beklämmande intryck."[47]

Mycket tyder således på att Wassing i ungdomen förfogade över – eller i varje fall ville göra sken av att han förfogade över – avsevärda fonder av tillförsikt och tro på den egna förmågan. Det är också karakteristiskt, att han vid skilda tillfällen sökte upp och presenterade sig för etablerade personligheter i den konstnärliga världen. Så tycks hans bekantskap med den danske regissören Sam Besekow ha inletts 1944,[48] och på samma sätt skulle Wassing gå till väga, då han några år senare tog kontakt med Ivar Lo-Johansson.[49] Det kan tilläggas, att även den store teaterledaren och skådespelaren Louis Jouvet blev föremål för Wassings uppvaktning. Detta hände då Wassing en kortare tid på hösten 1948 vistades i Paris i samband med en cykelresa, som startade i Italien och gick norr ut genom bl.a. Spanien och Frankrike.[50]

Åke Wassing som ung man i 25–30-årsåldern framstår således som tämligen väl medveten om att han hade konstnärliga gåvor att förvalta. Han är full av iver och handlingslust. Han har ständigt nya uppslag och idéer, och han när en obändig önskan att slå sig fram i tillvaron. Den bildning han skaffar sig är i hög grad centrerad till teaterns värld, hans läsning torde i stor utsträckning ha bestått av dramatik. Detta kan ses som en förklaring till det faktum att Åke Wassing, då han i sinom tid framträder som författare, med sådan förkärlek berättar i dialogform.[51]

Samtidigt måste det sägas, att den beskrivning som här har kunnat ges av Wassings bildningsgång under 1940-talet givetvis är fragmentarisk. Naturligtvis läste han betydligt flera författare än som här har nämnts. Bl.a. bör man kunna förutsätta att vissångaren Wassing var bekant med vissa delar av den svenska lyriken. Mycket tyder dock på att Wassing, varken i slutet av 40-talet eller senare, hörde till de verkligt belästa bland svenska autodidakter. Och med detta utgångsläge lämnade således Wassing skådespelaryrket för att under åtta år arbeta som portvakt och gårdskarl samtidigt som han, dels komponerade visor för schlagermarknaden och vid skilda tillfällen uppträdde som trubadur, men dels också med oändlig möda träget arbetade vidare för att förverkliga den idé som länge lekt honom i hågen, nämligen att skildra sin uppväxttid, att berätta om dödgrävaren och dödgrävarens pojke.

De första försöken

1.

Redan tidigt i livet tycks Wassing, trots sin ringa beläsenhet, ha umgåtts med tanken att skriva sin självbiografi. Författaren Karl Rune Nordkvist, Wassings skolkamrat från åren i Bollnäs, säger sig ha ett tydligt minne av hur Wassing redan i

slutet av 1930-talet framkastade idén att skriva en berättelse med titeln "Dödgrävarens pojke".[52] De tidigaste skriftliga beläggen åter, föreligger i fem handskrivna manuskriptdelar på inalles 172 sidor. (MS I och II) Dessa kan med viss sannolikhet dateras till mitten av 1940-talet och utgör därmed de – såvitt känt – tidigaste utkasten till Wassings fyra självbiografiska romaner. Till de äldsta bland de bevarade manuskripten hör också en filmsynopsis, som troligen skrivits 1946 (MS III), medan ett fragment av ännu ett romanutkast är av något senare datum. (MS V).

Hur såg då den plan ut som föresvävade Wassing i detta tidiga skede? Vilka var hans bevekelsegrunder?

Själv har författaren angett vissa händelser i samband med faderns död 1946 som incitament till ett närmare utforskande av fakta om sina föräldrar. I ett handskrivet manuskript (MS X) med titeln "En död mans giv" och daterat 1950 berättar han om sina tankar och känslor den dag vid jultiden 1946, då han mottog sitt arv efter fadern: en rödmålad träkista. Manuskriptet, som utgörs av 26 kvartosidor, ger bitvis intryck av dagboksutdrag; här finns sålunda detaljer som verkar helt privata, bl.a. då författaren talar om sin oro och ensamhet. Å andra sidan är den konstnärliga utformningen genomgående påtaglig, och i vissa avsnitt vänder sig författaren direkt till en läsare i uttryck som "Ja mina ärade läsare. Sådant är livet". Redan inledningen är starkt känslomättad:

> Det är så ofattbart det hela. Märkligt men ändå så enkelt. Från att ha varit ett omoget barn i mer än 25 år förvandlades jag plötsligt inom loppet av ett par timmar till en vuxen person. Allt blev med ens så klart och tydligt.

Så beskriver författaren hur han öppnar kistlocket och återser de ting, som i hans föreställning för alltid är förknippade med fattighusupplevelsen. Där är jaktgevär och snusdosa, klocka, prispokal och medaljer men också ett brev med en sista hälsning.

Minnena väller upp och gör författaren fullständigt överväldigad. Han minns orrspelsmorgnar med fadern i fattighusskogen, han minns breven från Upplandsvännen "Målarn". Prispokalen får honom att för sin inre syn se det tillfälle då både han och fadern vann pris i en cykeltävling.

Ett nyväckt intresse för fadern som person och psykologisk gåta griper författaren. Han vill göra allt för att åtminstone i efterhand lära känna både sin far och sin mor:

> Nu stod det klart att jag skulle ge mig iväg med det snaraste . . . Jag visste att jag från detta ögonblick inte skulle ge mig någon ro, eller sky någon ansträngning förrän jag av världen och människorna hade fått veta allt om honom . . . Sak samma med min mor . . . Från denna dag måste sanningen om mina föräldrar bli min och med tillfredsställelse kände jag att denna sanning inte alls skulle bli mig så tung att bära som jag tidigare trott.
>
> Nu behövde jag den. Hela deras samlade olycka behövde jag ty den skulle kanske kunna hjälpa mig bort från den förvirring som jag själv i hela mitt liv hade levt uti.

"En död mans giv" har visserligen en påtagligt litterär utformning och är till yttermera visso skriven så sent som fyra år efter de skildrade händelserna. Det är också troligt att man här ser exempel på den psykologiska mekanism, som med

reducerande verkan ibland träder i funktion, då komplicerade orsakssammanhang skall förklaras: en enda händelse i stället för en mängd olika omständigheter betraktas som ursprung och incitament. Men även om den skildrade upplevelsen inte var upprinnelsen till Wassings starka intresse för föräldrarnas livsöde — intresset måste ha funnits, då de, såvitt bekant, tidigaste litterära ansatserna gjordes något år tidigare — är det ändå troligt att manuskriptet berättar något väsentligt om Åke Wassings utveckling till författare. Faderns död och händelser i samband därmed torde sålunda ha verkat i hög grad förstärkande på författarplanerna likaväl som på beslutet att reda ut den egna familjens förflutna. Kort tid efter faderns död den 27/11 1946 tog nämligen Wassing två nya initiativ. Han skrev till sin morfar, Johan Hjelm i Edsbyn, och bad om upplysningar om sin släkt på moderns sida,[53] och han sökte upp sin vän Carl Olov Mellander, sedan någon tid anställd vid Europafilm, och föreslog ett samarbete kring en filmidé, grundad på de egna barndomsupplevelserna.[54]

Två ting kan således konstateras. Dels att Wassing troligen redan under åren 1945—46 gjorde allvarliga försök till litterär gestaltning av de egna barndomsupplevelserna. Och dels att händelser i samband med faderns död i november 1946 gav honom impulsen till förnyade litterära ansträngningar och i samband därmed ett noggrannare utforskande av den litterära stoffkällan, d.v.s. de egna familjeförhållandena.

2.

Hur ter sig då dessa prov på den unge Wassings litterära strävanden? De båda tidigaste manuskripten, MS I och II, ger ingalunda ett enhetligt intryck. Stilnivån varierar. Obearbetade avsnitt, som mest av allt liknar minnesanteckningar, växlar med partier av mer eller mindre schablonartat "litterär" karaktär. Ändringar, överkorsningar och tillägg förekommer talrikt. De flesta är stilistiskt och språkligt betingade, men det finns även ändringar, som tyder på att författaren laborerat med alternativ i den psykologiska beskrivningen.[55]

Dialog förekommer mycket sparsamt i dessa tidiga manuskript, framställningen är huvudsakligen relaterande, icke-dramatisk, ett förhållande som kontrasterar mot samtliga Åke Wassings romaner sådana de föreligger i fullbordat skick. Vid en jämförelse med dessa visar det sig vidare att stoffet i MS I a och b i det närmaste restlöst funnit plats i Dödgrävarens pojke, medan endast delar av MS II kommit till användning, och då i skilda avsnitt av tetralogiens tre sista delar. Wassing har, naturligt nog, i detta tidiga försök ännu ej insett, att det samlade stoffet ej skulle rymmas i en volym. Hans mål har varit att ge en sammanhängande skildring av sin barndoms tre miljöer: storböndernas Uppland, småbrukar- och kolarmiljön i Hälsingland och anstaltslivet på barnhem och fattighus. Den resumé av händelseförloppet i det första manuskriptet som här följer ger emellertid vid handen, att de komponenter som kan sägas utgöra kärnan i romanbygget Dödgräva-

rens pojke fanns nedtecknade – i varierande grad av litterär gestaltning – redan nu, c:a 13 år innan romanen publicerades.

Resumé, manuskript I

1. Upplandssläkten
2. Fadern
3. Giftermål och bosättning i "backstugan" i Uppland
4. Kris i äktenskapet och i relationerna med upplandssläkten
5. Flyttning till Hälsingland
6. Svartsjukedramat i hälsingehemmet
7. Moderns flykt till fäbodvallen tillsammans med kolaren
8. Fadern till ålderdomshemmet
9. Rättegångar
10. Landsfiskalens "hämtningar"
11. Som fosterbarn hos upplandssläktingarna
12. Moderns "kidnappnings"-försök
13. På barnhemmet
14. Hos morfadern
15. Till fadern på ålderdomshemmet

Personerna i detta tidiga manuskript, MS I, beskrivs i vändningar, som i vissa fall erinrar om den slutliga utformningen 1958. Morfadern t.ex. karakteriseras på följande sätt:

En skinntorr kärnfrisk gubbe som påminde om en löddrig rakborste. Han hade nämligen ett stort vitt yvigt rättuppstående hår . . . små pliriga illmariga ögon och runt om dem tusen rynkor som avspeglade hans humör. En gubbe med humor.[56]

I andra fall åter vittnar personbeskrivningen om Wassings ivriga försök att ge sin skildring en "poetisk" prägel. Så i beskrivningen av den man, som i Dödgrävarens pojke kallas Josef kolare:

Outgrundlig som den sekelgamla granen bär han på tankar och hemligheter . . . han är suset från vindens lek med grenen – han är braket från vindfället i stormen. Han är porlet från bäcken i vårlig snösmältningsbrådska, han är köldknäppen som får hela skogen att haja till . . . Vild om våren i parningslek och mjuk i leder som videvidjan men om vintern raggig och sträv som marsskaren i norrläge.[57]

Det är stilblommor och vildmarksromantiskt allmängods, men vissa formuleringar kan också ses som en påminnelse om Wassings höga uppskattning av Selma Lagerlöf.[58] Dessutom kan det i detta sammanhang nämnas, att Wassing gärna hämtade förebilder hos Dan Andersson. Beträffande arbetet med en filmsynopsis, byggd på det självbiografiska stoffet, skriver han nämligen i ett brev på nyårsdagen 1947: "Jag har nu börjat läsa Dan Andersson för att få grepp om skogens lagar på ett annat sätt", och litet senare i samma brev fortsätter han: "Arbetsbilderna och dess handling skall jag komplettera med Dan Andersson som i detalj tolkat allt väsentligt på skogarna."[59]

Dessa iakttagelser kan kompletteras med ett uttalande från senare år. I Tho-

mas von Vegesacks reportage om Åke Wassing i Stockholms Tidningen den 24 juni 1962 heter det:

Wassing berättar att personerna i hans romaner ofta blir annorlunda än han från början avsett. När han i första delen skulle skildra Josef kolare tänkte han sig honom som ett avskräckande exempel på en asocial människa, men Josef lurade honom. Han blev i stället en charmerande positiv bekantskap. Och det var riktigt, menar Wassing. Han måste ha haft just den charmen.

Det är således troligt, att romanens Josef kolare är resultatet av en omsmältning i den konstnärligt gestaltskapande processen. Dock är det uppenbart, att konceptionen av kolaregestalten var klar redan vid mitten av 1940-talet. Ty kolaren är för diktaren Wassing både vid 1940-talets mitt och 1958 något av ett romantiskt uppfattat naturväsen: MS I visar honom som ociviliserad men knappast som asocial på ett osympatiskt sätt. Att MS I i många avseenden är ett halvfabrikat, hindrar således inte att en del av den färdiga produktens karakteristika redan här avtecknar sig med full tydlighet; det gäller en rad av romanens centrala motiv likaväl som författarens attityd till en av nyckelgestalterna i den diktade världen.

På ett helt annat sätt genomarbetad och fullbordad är den filmsynopsis (MS III) från 1946, som försetts med titeln "Elma", d.v.s. namnet på Åke Wassings mor. Titeln svarar mot en viss tyngdpunktsförskjutning i förhållande till MS I, vilket liksom MS II rubricerats "Dödgrävarens pojke". I det första manuskriptet spelar modern en viktig, men ändå inte dominerande roll. I filmberättelsen åter, står hon definitivt i centrum. Personuppsättningen i övrigt i detta manuskript är – bortsett från namngivningen – till stora delar densamma som i MS I. Den visar också stor överensstämmelse med personuppsättningen i den fullbordade romanen.

En avvikelse, mellan romanen å den ena sidan och MS III – liksom f.ö. också MS I – å den andra sidan, skall dock noteras. Den granne – en man med röda mustascher – som vid auktionen ropar in "hälsingehemmet" i Dödgrävarens pojke, och som i boken endast nämns i största förbigående (sid. 187 och 489), spelar i manuskripten från 1940-talet en framträdande roll. Han går under benämningen Mickel eller Räv-Mickel och är en närmast demonisk gestalt, en överdängare i jakt och affärer, bullrande och storskrytande, en man med farlig makt över "dödgrävaren". Han fogar sig, liksom Josef kolare, till raden av kraftgestalter i Åke Wassings värld.

Kring en kärna av motiv, som är gemensamma med de i MS I[60] har filmversionens förhistoria och final givits en något avvikande utformning. I en serie lantliga scener får man bevittna Elmas giftermål, ett bondbröllop i gängse bygdefilmstil, samt dessförinnan förlovningen i ett kyrktorn tätt under de ringande kyrkklockorna. Finalen åter utgörs av Elmas död, sedan hon gjort heroiska ansträngningar att rädda en "slående" kolmila.

Såvitt det går att bedöma är denna filmsynopsis i allt väsentligt Åke Wassings eget arbete.[61] Under tiden december 1946 t.o.m. mars 1947 gjorde emellertid Wassing tillsammans med Carl Olov Mellander ett antal omarbetningar av ma-

nuskriptet i syfte att nå en bättre filmatisk anpassning. Mellanders dagboksanteckningar vittnar om intensiva arbetsperioder tillsammans med Wassing speciellt i december och februari,[62] och några brevuttalanden i samband med detta arbete ger vissa inblickar i Wassings målsättning.

En tanke som ofta återkommer i Wassings brev är att filmen skall vara allmängiltig; den skall tala "till alla jordens människor", som det heter i ett av breven.[63] Det lokala och individuella i filmen är, enligt Wassings resonemang, endast en tillfällighet, ty Elmas öde är trots de heroiska dimensionerna endast "ett exempel av millioner möjligheter". Sådant är livet för de allra flesta, sett ur ett större perspektiv, tycks Wassing mena: Små glädjeämnen, slumpartade missförstånd, en förtvivlad kamp för tillvaron och så plötsligt slut på alltsammans.

Denna tanke vill Wassing uttrycka genom att omgärda berättelsen om Elma med en kort ramhandling. Filmen skall således inledas med en kyrkogårdsscen. Man ser en dödgrävare i arbete vid "några enkla, ovårdade gravar på allmänningens område".[64] Han sätter spaden i jorden under en av gravstenarna. "Stenen ger vika och man kan läsa dess inskription: ELMA. Namnet och stenen förstoras upp och blir presentationen av filmen."

Vid filmens slut är man åter på kyrkogården. Dödgrävaren, som just har slutfört sitt arbete vid Elmas grav, tar fram en anteckningsbok. "I boken kan läsas några anteckningar rörande dödgrävarens arbeten på kyrkogården. Elmas namn står även där. Han tar upp en penna och stryker ett streck över hennes namn, varefter han kör iväg med kärran och stenen, där solens första strålar kastar en reflex i guldbokstäver ELMA."[65]

"Dödgrävaren är ovetande om vad han gör", kommenterar Wassing i ett av breven. "Vi som åskådare har av författarna fått våra ögon inställda för att se på ett annat sätt."[66] Och det Wassing vill att vi skall se är således det representativa i det individuella. Elma är Åke Wassings egen mor, som kämpar för sin son tills hon dör, men hon är också alla mödrar, hon är Modern. "Vad hon gör är inte något märkvärdigt", skriver Wassing, "hon arbetar som alla andra. Men hon är icke olyckligare än de andra. Vi tror bara det . . . Hon gjorde som många, många före henne har gjort. Gifte sig, skilde sig, satte barn till världen, och dog lycklig."

Någon tanke på kritik av myndigheternas handlande tycks inte ha varit aktuell för Wassing i detta skede. Elma var tydligen trots allt lycklig när hon dog, och av ett brev från våren 1947 framgår det att Wassing t.o.m. ville vidta åtgärder för att dämpa det intryck av samhällskritik, som filmens handling eventuellt skulle kunna ge. I detta brev lämnar Wassing förslag till dialog i det avsnitt av filmen, som skall skildra ålderdomshemmet. Sedan miljön i några scener presenterats, vänder sig Wassing direkt till sin vän Mellander med följande påpekande:

"Obs. Scener kan här följa i det oändliga men jag anser detta räcka tills vidare. Det är en hård verklighet. Kanske för hård genom den sociala tendensen, eller Du kanske kan mildra verkan av den."[67]

Även om Wassing således var beredd till kompromisser – troligen för att göra

filmen så acceptabel som möjligt för filmbolagens granskare – torde det av brevcitaten ha framgått, att hans konstnärliga målsättning var påfallande ambitiös. Breven ger i själva verket en god bild av den oerhörda intensitet och högspänning som präglade Wassings inställning till det konstnärliga skapandet. "Jag kan bättre men va fan när känslan för vad jag gör tar överhanden och hotar att kväva mig, vad återstår då att göra. Låta bläcket flöda." Så avslutar Wassing sitt brev till Mellander på nyårsdagen 1947, och i samma brev deklarerar han entusiastiskt: "Jag vet vad jag vill med filmen . . . Fan anamma vad det är härligt att veta varför man lever."

Wassings brev och Mellanders dagboksanteckningar tyder på att det ursprungliga filmmanuskriptet arbetades om i tre repriser. Den 28 december 1946 förelåg det första resultatet av de gemensamma ansträngningarna färdigt och renskrivet. Vänners och släktingars reaktion vid genomläsningen föranledde nya diskussioner och ändringsförslag. Wassing skriver i det nyss citerade brevet:

> Trots att handlingen är diffus och krystad i många stycken, trots att idén med filmen icke har förståtts tror de som tagit del av vårt arbete att det blir en bra film om än icke stor. Vi har beslutat att göra båda delarna, varför vi skall så fort som möjligt gripa oss verket an.

Efter ytterligare diskussioner, bl.a. per korrespondens under Wassings turné med Riksteatern,[68] lämnade man in en reviderad version av manuskriptet till Europafilm den 8 mars 1947.[69] För Wassing var det tydligen av vikt att så snart som möjligt få arbetet granskat av en sakkunnig bedömare. Han skriver:

> Ärligt sagt, jag vill ha ett utlåtande från ett vederhäftigt håll för att överhuvud taget kunna på ett givande sätt fortsätta. Jag ger aldrig upp förrän detta utlåtande fällts och inte då heller . . .[70]

Efter vissa kontakter med regissör Ivar Johansson lämnades så en slutlig, ytterligare reviderad version av manuskriptet till Europafilm den 27 mars. Utlåtandet kom efter någon tid och var negativt, och Wassing fann för gott att tills vidare avstå från ytterligare försök som filmförfattare.

Men, som han försäkrade i sitt brev, han gav inte upp. Ett romanutkast i ett handskrivet manuskript på 39 sidor (MS V), som troligen kan dateras till första halvåret 1949, visar att stoffet kring Dödgrävarens pojke fortsatte att locka. Det som skiljer detta utkast från romanförsöket vid 40-talets mitt är den bredd, som "förhistorien" här har fått. I ett drömavsnitt får sålunda modern återuppleva sin barndom i en banvaktstuga i Hälsingland och sin ungdom i kretsen av vänner i Stockholm. Med inlevelse skildrar författaren den unga flickans värld: hur tågen, som dagligen rusar förbi, till en början upplevs som enbart skrämmande för att senare i barndomen bli till symbol för det riktiga livet, en föraning av livet i storstaden; och hur trafikvimlet vid det första besöket i Stockholm ter sig som timret på älven därhemma, som "ömsom rinner . . . fritt och ökar farten för att i nästa ögonblick stanna upp och flockas i ett bröt".[71]

Då drömavsnittet slutar, är skildringen tillbaka i en oansenlig stuga på landet, där modern ligger med ett nyfött barn på armen – dödgrävarens pojke.

Trots att framställningen i detta romanfragment präglas av stilistisk osäkerhet, lyckas författaren ge en viss åskådlighet åt sin personbeskrivning, i vilken yttre drag får avslöja karaktärsegenskaper och livsomständigheter. Så i detta avsnitt, som avslutar en längre beskrivning av den efter förlossningen tärda modern:

Och slutligen hennes händer som vilar på täcket är så tunna och fina i skinnet att ådrorna kan följas med blicken långt ut på topparna av de välformade fingrarna. Där två alltför stora ringar i guld skvallrar om nedkomstens oerhörda påfrestningar.[72]

3.

"Mot slutet av 40-talet bad jag en av mina vänner som är journalist att följa mig till mitt barndomshem i Hälsingland . . ." Så börjar romanen om Dödgrävarens pojke, och med denna händelse som utgångspunkt får läsaren följa berättelsens "jag" på spaning efter ett tragiskt förflutet i två landskap och i åtskilliga tidsplan.

Inför intervjuande journalister brukade Åke Wassing också ange besöket på Bollnäs ålderdomshem på senhösten 1949 som upprinnelsen till den egna verksamheten som författare.[73] Att det i verkligheten förhöll sig annorlunda, att de första litterära försöken gjordes betydligt tidigare, torde ha framgått av ovanstående framställning. Däremot kan det möjligen hävdas, att författarambitionerna gick in i en ny, och mera definitiv fas efter den nämnda reportageresan.

Bakgrunden till resan var följande. Då Stockholms Kretsteater turnérade i Ångermanland i november 1949, reste ett par representanter för veckotidningen SE upp för att samla material till ett reportage. SE-medarbetarna följde teaterungdomarnas verksamhet under en dag, och Åke Wassing, som ingick i teatergruppen, kom efter avverkad föreställning i livligt samspråk med en av journalisterna, Olle Norell. Under samtalets gång gav Wassing en skildring av sina uppväxtår på Bollnäs ålderdomshem. Han avslöjade också sina författarplaner och bad Norell läsa igenom ett litterärt försök, ett skådespel i fattighusmiljö.[74] Samtalet mynnade ut i en överenskommelse om en gemensam reportageresa till Bollnäs ålderdomshem, ett uppslag som ur journalistisk synpunkt torde ha upplevts som lockande och aktuellt. Det var nämligen just detta år, 1949, som Ivar Lo-Johansson hade inlett sin kampanj för en mänskligare åldringsvård.[75]

Besöket i Bollnäs gjordes någon månad senare, och reportaget publicerades i SE i januari 1950 och väckte en del uppseende, såsom framgår av Wassings skildring på sid. sex i Dödgrävarens pojke. I anslutning till reportaget, signerat Norell-Collin, skrev emellertid Wassing i samma nummer av tidskriften en liten artikel, i vilken han kortfattat men dramatiskt skildrade sin syn på de egna upplevelserna. Några bittert kritiska anmärkningar om anstaltslivet som vårdform fälls, men artikeln har framför allt karaktären av personlig bikt; så i följande rader:

Det var inte förrän den dag jag släpptes ut till min frihet, som fattiggårdshelvetet började för mig. I tio år jagade jag undan för detta spöke i vitrappat tegel på farliga vägar, som förde mig all världen kring. Men förgäves. Detaljerna från mina anstaltsupplevelser hade växt sig fast i mina drömmar och för var natt jag drömde, blev de allt mer skrämmande.[76]

På ett för Åke Wassing karakteristiskt sätt[77] skildras också en frälsning och ett nytt liv:

Då mötte jag min räddning i teatern. Allt fick en ny mening . . . Min barndom släpptes ut igen, ty jag behövde den för mitt arbete och jag skämdes inte mer för den. Min fruktan försvann och mitt tempo genom livet mattades. Teatern försonade mig med ödet . . .[78]

Det är inte uteslutet att detta inlägg – redan av den anledningen att det överhuvud taget blev tryckt – kan ha fått en avgörande psykologisk betydelse för Wassing. Det skulle, i så fall, förklara att Wassing gärna angav Bollnäsreportaget som en startpunkt för sitt författarskap. Tidigare hade han skrivit romanutkast för skrivbordslådan och filmmanuskript som refuserats. Nu var isen trots allt bruten; han hade offentligt fått vittna om sitt förflutna på fattighuset. Trots att det är omöjligt att avgöra i vad mån de bevarade manuskripten ger en rättvisande bild av den verkliga produktionen, har det därför sitt intresse att konstatera, att manuskripten från åren 1950–51 är påfallande talrika: man tycker sig ana en ny beslutsamhet. Vid sidan av fyra manuskript som saknar anknytning till Dödgrävarens pojke – det gäller en roman på 368 sidor, en novell samt ett par kortare berättelser[79] – finns här också tre noveller med fattighusmotiv.

En av novellerna, "Västen med de sex fickorna", trycktes i Folket i Bild nr. 36 1950 och blev därmed Wassings litterära debut. Novellens huvudperson, Klock-Judas, uppträder även i romanen Slottet i dalen (sid. 137–141), men den inledande skildringen av Judas som landsvägsluffare saknas i romanen liksom det milt tragiska slutet, då han skänker bort sina kära klockor, innan han går bort för att dö.

Även novellen "Skorpballongerna" har tryckts[80] men återfinns också i ett stencilerat häfte, utgivet av elevföreningen vid Poppius Journalistskola hösten 1951. Novellens motiv, den lille fattighuspojken ensam med den döende gamlingen, är behandlat mera i förbigående, på en knapp sida, i romanen Gropen i skogen (sid. 57) samt dessutom i det otryckta skådespelet "Hemlös kärlek", som skrevs på hösten 1949 några månader innan Wassing var med om reportageresan till Bollnäs ålderdomshem. Tydligen togs motivet också upp i samband med Wassings och Mellanders arbete med filmidén våren 1947. Wassing skriver nämligen i ett brev, i vilket några scener i den tilltänkta filmen skisseras: "Scenen med Björn, gubben och skorporna följer här."[81]

Novellen "Spettusarna" slutligen, som skildrar den egendomliga fattighuskvinnan Tilda, är otryckt. Den stackars kvinnan, som också kommer inom synfältet vid några skilda tillfällen i romanen Slottet i dalen (sid. 116 f, 344 f, 406 f), presenteras här i helfigur i en koncentrerad och novellistiskt avrundad framställning fylld av värme och humor. (MS XIV–XVI) Enbart bittert däremot är känsloläget i en lång monolog i det nyss nämnda skådespelet "Hemlös kärlek".[82] Styckets huvudperson, den unge författaren Sten, redogör här i högt uppskruvat tempo för en rad plågsamma minnen från uppväxtåren i ett ålderdomshem. Monologen når en känslomässig kulmen vid skildringen av hur fattighuspojken genom nyckelhålet

till hemmets förlossningssal bevittnar en ung förstföderskas vånda under en förlossning.[83] "Jag skulle kunna berätta i timtal", säger Sten.

Denna monolog, tillsammans med de tre novellerna, ger en antydan om de oerhört motstridiga känslor, som för Wassing tycks ha varit förknippade med minnet av uppväxtåren på fattighuset. Skräck och vrede finns där, men också ett slags ömhet för de avvikande, ett kärleks-hat till "Slottet" och dess innevånare, av Wassing ofta omnämnda som "hovet". "Hovet ja", skriver han vid mitten av 1940-talet, "jag vördar dem, fruktar dem hatar dem men framför allt älskar jag dem. De blev min barndoms far och mor uppfostrare lärare och lekkamrater."[84] En önskan att markera solidaritet med detta vanlottade anstaltsfolk kan ha varit en av drivkrafterna, då Dödgrävarens pojke koncipierades. "Jag skulle vilja presentera dem alla, berätta deras historia, sprida deras sanningar", skriver Wassing 1950 om "de gamla och de sjuka, som ännu sitter intagna och väntar".[85]

Under sommaren 1951 kom åldringsvårdsdebatten åter att beröra Åke Wassing på ett särskilt personligt sätt. Den 4 juli detta år innehöll nämligen Afton Tidningen ett helsidesreportage om Wassings "egen" anstalt, ålderdomshemmet i Bollnäs. Signaturen "Tyko" (Ture Gerdes) skildrade hur han och Ivar Lo-Johansson på ett skandalartat sätt hade motarbetats av hemmets ledning, då de kom för att bese ålderdomshemmet under besökstid. Reportaget följdes upp av ytterligare fyra artiklar i AT,[86] och man kan föreställa sig att Wassings reaktion var kraftig. Ett antal hophäftade blad bland författarens efterlämnade papper innehåller sammanfattningar och kommentarer till AT-artiklarna. Troligen var det också nu – eventuellt redan något år tidigare – som Åke Wassing sökte upp Ivar Lo-Johansson. Denne skriver:

> Årtalet har jag inte aktuellt framför mig just nu, men jag höll på att penetrera åldringsvårdsfrågan i Sverige. ÅW kom en dag helt oförberett upp till mig på Bastugatan och talade om sitt förflutna på Bollnäs ålderdomshem. Jag fann det vara ett ovanligt livsstoff och uppmanade honom att skriva en bok om sin barndom. Han svarade att han var vissångare, inte författare, men skulle försöka.
>
> Jag vill minnas att han efter det var som försvunnen i sju år, men då kom han upp med "Dödgrävarens pojke" . . . jag fick "första exemplaret", som han sa.[87]

4.

När Åke Wassing i början av 1950-talet tog farväl av livet vid teatern hade han således bakom sig en serie av allvarligt syftande litterära försök. En stor del av hans intresse hade ägnats åt tre motivkretsar, nämligen fattighusupplevelserna, triangeldramat i den egna familjen och konflikter i den uppländska storbondemiljön. Alla dessa tre motivkretsar hade utnyttjats dels i ett romanutkast och dels i en filmsynopsis, medan fattighusmotiven hade renodlats i tre noveller och dessutom skymtat i ett skådespel.

Att restlöst förklara bevekelsegrunderna för denna verksamhet är givetvis ogörligt. Däremot har det visat sig möjligt att peka på några betydelsefulla omständigheter. Faderns död 1946 torde således ha givit impulsen till ökade an-

strängningar att förstå "dödgrävarens" gåtfulla beteenden och hans relationer till modern, och i samband därmed torde också en redan tidigare manifesterad önskan att skildra familjedramat ha intensifierats. Vidare finns det fakta som tyder på att Wassings medverkan i samband med tidningen SE:s reportage om Bollnäs ålderdomshem i januari 1950 ytterligare ökade författarambitionerna. Det kan också noteras, att minnena från uppväxtåren på ålderdomshemmet inte enbart erbjudit ett litterärt stoff utan förmodligen också fungerat som känslomässig generator i den skapande processen. Ur ett laddat och motsatsfullt känslokomplex tycks en strävan till solidaritet med de betryckta ha kanaliserats.

På det dokumentära planet rymmer fattighusskildringarna en kontroversiell aspekt: de visar hur minderåriga och sinnessjuka integrerades med åldringsvården på ett sätt som inte var officiellt sanktionerat. Wassings inställning i denna fråga kan ännu 1947 beskrivas som avgjort undfallande. I januari 1950 däremot uttalar han sig i artikeln i tidningen SE relativt kritiskt om ålderdomshemmen som vårdform, ett uttalande som bör ses mot bakgrund av den av Ivar Lo-Johansson under 1949 initierade åldringsvårdsdebatten.

Denna debatt, som fortsatte också under de första åren av 1950-talet, tilldrog sig av allt att döma Åke Wassings speciella intresse. Artiklarna om Bollnäs ålderdomshem i AT på sommaren 1951 och besöket hos Ivar Lo-Johansson tycks ha haft en viss betydelse för Wassings beslut att arbeta vidare med planerna på en självbiografisk roman.

Målmedvetna förberedelser

1.

Under 1940-talet hade Åke Wassing i stor utsträckning levt i teaterns värld. Han hade gått på teaterskola, han hade tagit initiativ till ett par försök med ungdomlig gruppteater och han hade turnérat med Riksteatern.

Under det nya decenniets första år tycks teaterambitionerna ha lämnat rum för ett mera målmedvetet intresse för litteraturen och de egna författarplanerna. Ett brev från årsskiftet 1951–52 ger en föreställning om de stämningar av försiktig optimism som behärskade den blivande romanförfattaren vid denna tid. Inte utan självkänsla och patos skriver Wassing:

> Jag är en son av kaos, mitt arv är ett kaos, ty många strängar gavs mig, även om de alla var illa stämda. En efter en har jag lyckats få ton i dem och några låter rätt så bra vid det här laget. Den förnämsta och finaste av dessa strängar är dock pennan. Den är mitt hjärtebarn. Det är med den som jag ritat vägen upp ur den värsta bedrövelsen. Det är den som tömt mina komplexbrunnar och fått människor att respektera mig. Ja, det är min penna som jag vill leva med. Den får vara allt . . .
>
> Jag har legat och tänkt i natt och kommit fram till detta: Det är ännu för tidigt att helt våga tänka mig en försörjning på litteratur. Mina ämnen är inte mogna ännu och min stil

är inte riktigt klok på långa tag. Det får stanna vid en och annan novell och artikel samt visa.[88]

Även i andra avseenden kom det nya decenniet att föra med sig förändringar i levnadsvillkoren: Författaren ingick nytt äktenskap i mars 1951, och han började strax dessförinnan en ny anställning som portvakt i fastigheten Bergsgatan 4 på Kungsholmen i Stockholm, ett arbete som han skulle komma att behålla till tiden strax efter romandebuten på hösten 1958. Arbetet gav inte bara bostad i en tid av bostadsbrist utan också relativt goda möjligheter till annan aktivitet på fritiden. Det hände således att Wassing uppträdde som trubadur med egna visor i Stockholms nöjesvärld, och han hade vid flera tillfällen under 1950-talet stora framgångar som schlagerkompositör.

Tanken på en litterär debut i större format levde dock kvar genom åren, och under vissa perioder utgjorde arbetet med den självbiografiska skildringen det allt dominerande intresset. Då Wassing anmälde sig som elev vid Poppius Journalistskola torde det sålunda ha varit i insikt om att en grundläggande stilistisk och språklig träning skulle främja de fortsatta litterära ansträngningarna. Tiden vid journalistskolan kom att omfatta ett läsår: en grundläggande kurs höstterminen 1951 och en påbyggnadskurs vårterminen 1952. Ett tjugotal artiklar, de flesta av refererande karaktär, samt ett par lärarkommentarer finns bevarade och ger en föreställning om den blivande romanförfattarens arbete med skolans övningsuppgifter. Bl.a. framgår det att Wassings expansiva stil inte helt stämde överens med de journalistiska idealen.[89] "Håll då fast vid alla de sakliga uppgifter som ni inhämtat, och lägg så fram dem med alla personliga utvikningar och lösa resonemang bortskalade", heter det i en kommentar, och i en annan kan man läsa följande:

Ni måste – med andra ord uttryckt – helt lägga om ert skrivsätt. Lägg bort de många orden, som bara tar onödig plats på skrivarket, och koncentrera er på det viktiga, det väsentliga, det intressanta. SKRIV SAKLIGT. LÄGG ALLA EDRA EGNA REFLEXIONER PÅ HYLLAN.

Som framgår av det ovan citerade brevet var emellertid skolans rektor, Set Poppius, införstådd med Wassings litterära planer, och i ett intyg, utfärdat vid höstkursens slut heter det att Wassing i sina skriftliga övningsuppgifter visat "prov på en personlig stil och språklig fantasi, tydande på möjligheter för litterär verksamhet". De tre ovan omnämnda novellerna med fattighusmotiv (sid. 22) har också alla, efter vissa omarbetningar, lämnats in för granskning, och i ett brev till Set Poppius skrev Wassing flera år senare, vid en tidpunkt då han var djupt engagerad i arbetet på debutromanen och dessutom på nytt, några månader tidigare, hade prövat novellgenren:

Har först i år vågat mej igenom vad som var vårt gemensamma intresse 51 och 52. Tack snälla Du för ditt tålamod, jag var ju så omständig och subjektiv. Har blivit mycket, mycket bättre nu på äldre dar . . . Jag menar att din möda var väl inte helt bortkastad.[90]

Allt tyder också på att erfarenheterna från journalistskolan satte spår i Was-

sings stilutveckling. Det är bl.a. nu som han lär sig att skriva dialog,[91] något som kan demonstreras genom en jämförelse mellan en novell som skrevs 1950 – d.v.s. året innan Wassing började på journalistskolan – och en omarbetning av samma novell, gjord fem år senare.[92] Novellen handlar om den 66-årige kronotorparen Mickel, som bor ensam i storskogsgläntan, sedan frun dött och sonen flyttat hemifrån. Hans liv är vardagsarbetet i skogen och söndagsjakten med stövaren Pilo, den trogne kamraten. En söndag kommer jägmästaren ut till kronotorpet tillsammans med en jaktvårdsintresserad journalist, och besökarna har med sig en hundvalp, som skall läras upp till jakt. På sid. 10 i det tidigare av de båda manuskripten heter det:

Mickel hade själv provat en sådan hund men gjort sej av med den då han hellre höll sej till den rena stövaren som var så mycket större och bättre orkade med att ta sej fram i djupsnön om vintrarna. Pilo kände också till rasen, ty han hade varit valp då Mickel haft den där drevern på prov. Han visade ingen större förtjusning över bekantskapen. En valp var ju ändå bara en valp och som han anade natursammanhanget och kände att det luktade stad och att kräket inte tillhörde hans egen familj sa brydde han sej inte om att göra sej till. Fast som väluppfostrad hund måste han ju hälsa och det gjorde han genom att ställa sej över valpen och trampa ner den i snön.

Denna passage har nu i det senare manuskriptet arbetats om till dialog i ett manér, som påminner om stilen i Dödgrävarens pojke. På sid. 16 i manuskriptet från 1955 läser man:

– Nå vad tycks? frågade jägmästarn Mickel med en blick.: För kort i benen för storskogsvintern, tänkte Mickel.
– Och vad tycker Pilo då? Inget vidare, fnyste Pilo. Det luktar stad och bil om kräket.
– En artig hund hälsar ändå.: Det kan jag väl göra, tänkte Pilo och ställde sig över valpen och trampade ner den i snön.

2.

Sina erfarenheter av litteraturen hade Wassing dittills framför allt fått via dramatiken. Förmodligen var han också förtrogen med delar av den svenska lyriktraditionen. Däremot finns det ingenting som tyder på att han skulle ha engagerats av den lyriska modernismen eller den samtida svenska 40 talsprosan.

Inte heller under de åtta åren som portvakt och deltidsarbetande romanförfattare "in spe" tycks Wassing ha intresserat sig för den experimenterande och avantgardistiska delen av svensk eller utländsk litteratur. Hjalmar Ericson, kurskamrat med Åke Wassing på journalistskolan och en ofta sedd gäst i portvaktslägenheten på Bergsgatan 4, särskilt under åren 1951–52 och 1954–58, hävdar att Wassing föredrog realistisk psykologisk berättarkonst av mera traditionell utformning. Det stora ryssarna, Hemingway, Ivar Lo Johansson, Fridegård och Harry Martinson var författare som lästes och diskuterades, liksom Strindberg, som fascinerade Åke Wassing både som människa och författare.[93] Att han dessutom läste Bibeln är uppenbart med tanke på de många bibelallusionerna i Wassings tryckta och otryckta skrifter,[94] och därtill kan läggas ytterligare ett stort

namn i den realistiskt-psykologiska traditionen, nämligen Martin Andersen Nexø, som Wassing enligt en av vännerna skattade mycket högt.[95]

Själv brukade Wassing inför intervjuande journalister nämna i synnerhet Gorkij och Fridegård som förebilder och ideal. "Hans barndom och uppväxt på ett ålderdomshem . . . var svår och plågsam", heter det i en intervjuartikel ett par veckor efter debuten, och reportern fortsätter:

> Och ändock så mycket försoning, så mycket ljus trots de mörka bilderna?
> – Det har jag lärt mig av Gorkij och Fridegård, säger Åke Wassing. De har betytt oerhört mycket för mig, inte bara som litterära ideal utan också som livsideal. Jag sätter dem båda mycket högt. Fridegårds noveller, betraktar jag som något av det finaste som finns att läsa."

I övrigt är det svårt att i källmaterialet finna belägg för Wassings läsning under 50-talet. Breven ger föga ledning, författaren är i dem påfallande förtegen då det gäller egna läsupplevelser, och de upplysningar som trots allt står att få kan ibland verka motsägelsefulla. Då Pär Lagerkvist fick nobelpriset 1951, skriver Wassing i ett brev: "P.L. har oss emellan sagt, aldrig kunnat fånga mig så där så jag fallit av stolen",[97] men ungefär samtidigt låter han representera sig i en elevtidning vid Poppius journalistskola med bl.a. en dikt till just Pär Lagerkvist. Vissa intervjuartiklar från tiden strax efter debuten innehåller också en del för en romanförfattare oväntade uttalanden. I Ny Tid den 10/3 1959 t.ex. heter det: "Kolleger?? – Jag läser dem inte. Jag hinner bara läsa teaterlitteraturen."[98] Möjligen kan ett uttalande som detta ses som ett uttryck för författarens vilja att markera självständighet i förhållande till den mängd av erkända och stora berättare som en förtjust kritikerkår framhållit som jämförelsematerial, då det gällt att karakterisera romanen Dödgrävarens pojke.[99] En annan möjlig förklaring till de en aning gåtfulla inslagen i Wassings attityd till det litterära etablissemanget finns att söka i en känsla av mindrevärde visavi akademiskt utbildade kolleger. "Min enorma brist på vanlig skolutbildning gör mig svårt handikappad", heter det i ett citat i den nämnda artikeln i Ny Tid.

Framför allt torde dock Wassing – åtminstone periodvis – ha låtit sitt val av lektyr bli beroende av de egna författarplanerna: han läste för att "se hur man kunde göra", för att själv lära sig skriva. I ett otryckt manuskript från 1961 med titeln "Författaren" ges skildringar ur vissa perioder av Wassings liv. Liksom i fråga om åtskilliga andra manuskript förefaller det troligt att verkliga händelser utgör grunden, men att en viss tillspetsning och förenkling kommit till vid den litterära utformningen. Om arbetet med romanen under portvaktstiden och om en hyresgäst, som i detta sammanhang kom att få en viss betydelse berättas följande:

> Bland hyresgästerna tyckte emellertid portvakten nästan bäst om en redaktör och lärd karl som en gång givit portvakten beröm i sin tidning då han vågat sig på försöket att vara skådespelare . . . Och i smyg brukade han ta rätt på de böcker som redaktören i sin tur kastade i soptunnan intill portvaktens dörr. På det sättet fick portvakten också tillgång till en hel del bra böcker och även ibland långa stycken kåserier som redaktören själv författat, men som han kasserat som mindre bra eller lustigt och därför kastade i soptunnan.

Och portvakten läste och begrundade allt i sin källare, han såg att även den mycket lärde hade stora svårigheter att brottas med då han själv ville åstadkomma konst. Det syntes på alla de strykningar som förekom i manuskripten, på ändringarna och på själva detta faktum att hela kåserier hamnade i soptunnan i stället för i den tidning som redaktören skrev i. Portvakten som också var en glad och munter filur förstod att det nog inte tillhörde det lättaste att vara rolig heller, ja att det många gånger kunde vara svårare än att vara allvarlig. Samma erfarenhet hade han också gjort på teaterscenerna där han fått pröva på att vara både rolig och allvarlig. Och den gången som redaktören berömt honom hade han faktiskt spelat en dramatisk roll. Hur som helst så fick den här redaktören en viss betydelse för portvakten som i sin källare satt och skrev på en roman. Det visste förstås inte redaktören, lika lite som han visste att den skådespelande gårdvaren tjuvläste hans manuskript och med åren fyllde en hel bokhylla med de böcker som redaktören kastat. Men som sagt, portvakten som i det tysta arbetade med sin roman och därför tagit denna portvaktstjänst för att få bo så billigt som möjligt under romanåren, han begrundade allt i sin källare och som redaktören själv lärde han sig att stryka över och ändra om i sina manuskript tills han knappast kunde läsa vad han skrivit och därför kastade alltsammans i sin panna för att börja om på renare papper. Han gick till och med igenom en journalistskola för att ännu bättre förstå sin läromästare från de övre våningarna i fastigheten, och genast blev det betydligt renare stil i hans egna papper.

Wassings "läromästare från de övre våningarna" var den kände tidningsmannen P.G. Peterson, under den aktuella perioden verksam bl.a. i Vecko-Journalen. Redaktör Peterson nämner i ett brev 1973 att han visserligen inte var närmare bekant med Wassing, men att han ändå vid något tillfälle under ett samtal med Wassing hade föreslagit att denne skulle söka sig till Poppius journalistskola.[100]

3.

Åke Wassing, som "begrundade allt i sin källare" där han "i det tysta arbetade med sin roman", tycks med åren ha blivit medveten om att hans strävanden skulle främjas av en mera systematiskt bedriven dokumentation. Då han under 1950-talet då och då for på besök till sina barndomstrakter i Uppland och Hälsingland utnyttjade han därför i stigande utsträckning resorna för sina litterära syften: han ställde frågor om det förflutna, han tog vara på föremål och dokument som hade något att förtälja. Ett odaterat manuskript med titeln "Backstugan" ger en bild från ett sådant besök i Simtuna i Uppland.[101] Författaren hade erfarit, att den stuga där han var född och där han hade tillbringat sina fyra första levnadsår skulle rivas, och då han kom till platsen för ett sista besök, träffade han på en gammal kvinna:

Hon kände inte igen mej och jag visste inte heller vem hon var. Men så sa hon att hon varit den sista hyresgästen där tills hon inte orkade med sej själv längre och då hade hon bara flyttat över till försörjningshemmet. Men hennes hjärta bodde till stora delar kvar i stugan, sa hon. Jag måste då säga henne att det var samma sak med mej. En del av mej själv bodde kvar sedan barndomen och på det viset så delade gumman och jag på vad som återstod men som nu skulle utplånas från jordens yta.
– Såå, då förstår jag, sa hon. Det är dödgrävarens pojke?
– Just det'.

— Då måste han veta att jag ofta haft honom i min vård då han var liten. Det minns han inte förstås.

Nej jag mindes inte det. Efteråt fick jag veta att vi bott där i fyra år. Av andra som visste allt om oss. Men själv har jag aldrig vetat något om mina första 4 år från året 1919 till 1923 då vi bodde där. Ofta har jag nog på äldre dar funderat över varför jag inte hade det minsta levande minne från de där åren på Upplandsslätten. Jag hade ju lärt mej att de flesta andra människor kunde rabbla upp en hel mängd av bilder som de levt sej in i från de första åren, och genom vissa författare som jag läst hade jag ibland trott att det måste vara något fel på mej som inte hade en aning om vad de visste redan i den stund de slängt sina ben över vaggkanten och börjat gå. Jag trodde att jag varit sjuk och legat hela tiden. När jag nu stod här vid sidan av gumman beslöt jag mej för att fråga ut henne om mig själv, ty när hon påstod att hon vaggat mej så visste hon väl en hel del. Dessutom hade hon övertagit stugan efter oss för att bo i den då vi flyttade upp till Hälsingland där min mor hörde hemma.

— Jag minns inte ett skvatt, sa jag. Berätta ni som minns.

Liksom beträffande huvudparten av Wassings författarskap förefaller det troligt att denna skildring har en solid verklighetsbakgrund, men att detaljer, kronologi och repliker i viss mån formats av diktarfantasien.[102] Berättelsen kompletterar m.a.o. de skildringar av liknande situationer som integrerats i romanen Dödgrävarens pojke. Den kan läggas vid sidan av berättarens samtal med faster Hilma över familjealbumet (Dödgrävarens pojke sid. 107—115), eller den kan jämställas med utfrågningen av dödgrävarens vän Målaren (Dödgrävarens pojke sid. 80—85). "Backstugan" visar författaren på jakt efter det förflutna, i samtal med en människa ur en äldre generation. Det är sådana scener som bildar debutromanens stomme, ramhandling och röda tråd, det är också i situationer av detta slag man tycker sig se 50-talets Åke Wassing, då man studerar författarens egna arbetspapper och dokumentsamlingar.

Arbetspapperen — Wassings sammanställningar av det egna källmaterialet — utgörs framför allt av personbeskrivningar och koncentrerade biografiska redogörelser, och materialet har, förutom vid personliga sammanträffanden och intervjuer, anskaffats också genom förfrågningar i brev samt genom studium av domstolshandlingar, sammanträdesprotokoll och andra dokument. Vissa förfrågningar gjorde författaren redan i samband med faderns död 1946,[103] och en del handlingar torde han då också ha ärvt, men huvudparten av materialet har av allt att döma samlats in under 1950-talet. Ett kortbrev med en välkomsthälsning samt några ord i ett brev om "vår samvaro senast" tyder på att ett par av de personliga kontakterna togs under 1954, medan en dagboksanteckning gör det möjligt att datera några dagars givande samtal med "morfar Rak", d.v.s. banvakten och bondeadvokaten Johan Hjelm. Sammanträffandet, som ägde rum den 11/6—20/6 1956,[104] kommenteras av Wassing i ett brev ungefär ett år senare:

Jag ägde lagboken innan jag träffade honom på det sättet att jag blev bekant med honom. Det hände i fjol. I Särna där han har en dotter. Vi pratade i 3 dygn stup i ett, d.v.s. han pratade och jag lyssnade och la ihop.[105]

Under åren 1953 och 1954 tog Wassing också ett antal brevkontakter i syfte att närmare utforska omständigheterna kring försäljningen av barndomshemmet i Annefors i Hälsingland och sin egen placering på ålderdomshemmet i Bollnäs, och i samband härmed förvärvades ett par viktiga dokument – några protokollsutdrag, som kastar ljus över barnavårdsnämndens handläggning av "fallet Åke".[106] Åtskilliga av de övriga dokumentförvärven tycks också ha gjorts under 1954. Detta år förvärvades således avskrifter av ett antal bouppteckningsprotokoll av äldre datum rörande släktingarna i Uppland.[107] Samma år synes Wassing också ha fått en kopia av bouppteckningsprotokollet efter sin mor, som dog 1939,[108] och på eget bevåg upprättade han i augusti 1954 ett bouppteckningsprotokoll efter den man, som stått modell för romanens Josef kolare.[109] "Släkten var inte så villig till besök på fattighuset", skriver Wassing i ett brev denna höst och fortsätter: "Däremot har jag sökt efter deras historia . . . Min pärm är decimetertjock av handlingar."[110]

För att utreda sin härkomst på faderns sida bedrev Wassing en omfattande släktforskning. Resultatet föreligger i en släktförteckning omfattande 12 generationer och 67 namn, vilka vart och ett försetts med notiser beträffande yrke, bostad m.m. Ett par brev från Landsarkivet i Uppsala visar att vissa luckor återstod ännu på vårvintern 1957,[111] men i mitten av juni detta år torde arbetet ha varit slutfört. Vid den tiden ritade nämligen Åke Wassings vän Hjalmar Ericson på författarens uppdrag en släkttavla med släktförteckningen som utgångspunkt.[112]

Den är vanskligt att avgöra den betydelse som även andra motiv än de rent litterära kan ha haft då materialet samlades in. En önskan att bevaka arvsrättsliga förhållanden inom släkten torde emellertid ha spelat en viss roll, liksom en strävan i största allmänhet att vinna klarhet om den egna identiteten och egenarten. Våren 1957, ungefär ett år innan den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke förelåg tryckfärdig, skriver Wassing i ett brev:

> Människan roar mig mycket – hon är mitt problem. Kanske blev det fattighusets befolkare som satte mej på människojakten – jag vet inte. Men jag vet att jag hittat mej själv på det här viset.

Och några blad längre fram i samma brev fortsätter han:

> Men jag har brevväxlat med alla myndigheter för att hitta rätt på vem jag är . . . Och när jag förra veckan fick sista ledet infogat vet jag plötsligt en massa saker om en kille som heter Åke Wassing . . . Jag torde vara en bonde utan matjord i fickorna.[113]

Åke Wassing visste verkligen en hel del om sig själv på våren 1957. Samtidigt hade han också, på ett nytt och mera detaljerat sätt än tidigare, skaffat sig överblick över och kunskap om de människoöden, som skulle utgöra underlag för hans diktade värld. Arbetspapperens detaljerade och noggranna personbeskrivningar har av allt att döma till största delen skrivits ned just vid denna tid eller något år tidigare.[114]

Nu var stoffkällan utforskad, diktaren var beredd.

Lång kamp och slutlig seger

1.

De tidiga utkasten till Dödgrävarens pojke, försöken från 1940-talet, kan studeras i manuskript. Tryckmanuskriptet till den färdiga boken finns också i behåll, men vad som ligger däremellan av ihärdiga försök att bemästra det svällande stoffet är till allra största delen förlorat. Det kan emellertid konstateras att Åke Wassing under alla åren på 1950-talet fram till debuten troligen aldrig helt övergav ambitionen att skriva romanen om dödgrävarens pojke, trots att vissa perioder tycks ha varit upptagna av andra aktiviteter såsom schlagerkomponerande och extraarbete inom postverket vid sidan av den ordinarie portvaktssysslan. Ingegerd Wassing uppger att åtminstone tre mer eller mindre fullständiga manuskript skrevs, kasserades och brändes under 1950-talet, en uppgift som stämmer med Wassings egna uttalanden inför intervjuande journalister.[115] Att nu bilda sig en mera exakt uppfattning om dessa förlorade versioner av Dödgrävarens pojke är knappast möjligt. Däremot kan ett par dateringar göras, och några antaganden beträffande manuskriptens karaktär i korthet diskuteras.

Det kan då inledningsvis konstateras, att Åke Wassing just i decennieskiftet 1949—50 avslutade ett av dessa manuskript, en lång, men ändå summariskt hållen skriftlig redogörelse för det egna levnadsödet. En brevsvit i december 1949 till den blivande hustrun Ingegerd ger fortlöpande rapporter om detta arbete. Den 5 december meddelar Wassing sålunda att han ”nu är i färd med ’Dödgrävarens pojke’ igen. Får ingen frid för den”. Det alluderas i brevet till Ivar Lo-Johanssons pågående åldringsvårdskampanj och till det besök, som Wassing tillsammans med veckotidningen SE:s medarbetare planerade att göra vid Bollnäs ålderdomshem. ”I och med att fattighuset blivit aktuellt måste jag försöka få ihop en resumé på mitt liv. Jag har börjat men tänker mig inte arbetet som en bok”, skriver Wassing.

I ett brev den 7 december klagar han över att ”det är svårt att skriva om sig själv”. ”Man är ju ingenting annat än en detalj i andras stora helhet”, skriver Wassing och fortsätter: ”En berättelse om sitt jag blir därför en berättelse om *andra*. Jag är delvis nöjd med arbetet, men det måste ses som en kladd och finslipas.” I en lägesbeskrivning i ytterligare ett brev den 9 december ges besked om arbetets disposition, vilken tydligen grundade sig på sjuårsperioder i levnadssagan. ”Tredje sjuårsperioden är färdig och jag börjar nu med den fjärde och sista”, skriver Wassing och konstaterar samtidigt att den sista perioden troligen skulle bli den svåraste att beskriva. ”Ty”, heter det i brevet, ”det är svårt att se kort — avståndet skiljer bättre agnar från vete.”

I brev den 10 och 11 december summeras och utvärderas det nu avslutade arbetet. ”Jag har slutat skriva i natt. Är trött och glad att det blev gjort”, meddelar Wassing i det första av de nämnda breven och fortsätter:

Det är en berättelse som egentligen heter ”Sen gjorde jag så och sen så. Efter den händelsen hände följande”. Några detaljer har jag inte gått in på. Men trots detta räckte skild-

ringen till 230 ark papper. Hur mycket skulle det inte bli om jag skulle skriva i detaljer? Vågar inte tänka. Minst fyra böcker. Jag har kramp i fingrarna och orkar nästan inte hålla pennan i dag. Vet med mig själv att jag aldrig skall bli författare av tegelstensromaner.

Som bekant var det just författare av tegelstensromaner som Wassing så småningom blev. Men här, i slutet av 1949 gällde det således en tämligen skissartad levnadsbeskrivning, som av allt att döma sträckte sig så gott som ända fram till skrivande stund. Litterär gestaltning i egentlig mening var det tydligen inte fråga om.

Men ytterligare uppgifter, om andra, något senare förlagor till den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke finns att tillgå. Ett uttalande 1952 i ett brev[116], i vilket Wassing säger sig fortfarande vara "trött efter bokhelvetet i höstas" tyder sålunda på att ett av de förlorade manuskripten kom till, då författaren gick på Poppius journalistskola hösten 1951. Och med hjälp av en notering i Ingegerd Wassings dagbok kan ännu en datering säkerställas. Den 20/6 1955 finns nämligen antecknat, att Åke Wassing "börjat igen med boken"[117], en upplysning som kan kompletteras med ett citat ur ett brev cirka fem veckor senare. Till Manja Benkow, som tydligen föreslagit ett teatersamarbete, skriver Åke Wassing den 27/7 1955:

Sen jag träffade Dej sist har jag hamnat i en annan värld. Många timmars emotionellt jobb förbrukar min kraft. Pennan är ett djävulskt redskap, men jag tror mina figurer lever . . . Är mycket isolerad och fruktar telefonen . . . Förlåt, men vi väntar med teatern för min del tills jag är fri. Jag blir tokig annars.

Manuskripten från 1940-talet skisserar i största enkelhet de motivkretsar och de miljöer som utgör kärnan i Wassings författarskap. Det färdiga verket åter, Dödgrävarens pojke, är ett inte helt okomplicerat romanbygge. Den röda tråden utgörs av berättarens upptäcktsfärd genom två landskap på jakt efter fakta om dunkelt anade händelser i det förflutna. De fynd han därvid gör och de samtal han för med olika personer föranleder ett antal djupdykningar i minnet, en serie exkurser i olika tidsplan. Så småningom, via ett antal revideringar av redan vunna erfarenheter, utkristalliseras ett mönster: miljöerna från 40-talets manuskript träder fram, konflikterna blottläggs. Minst utrymme har i Dödgrävarens pojke beretts åt skildringar av anstaltsmiljön. Stoffet visade sig vara för väldigt, det blev ytterligare tre volymer i stället.

Det är osäkert hur de förlorade versionerna från början och mitten av 50-talet förhöll sig till 40-talets enkla skisser å ena sidan och till den färdiga romanen å den andra. Möjligen har en del av författarens utkast under vissa perioder varit radikalt annorlunda än vad romanen Dödgrävarens pojke låter ana. Åldringsvårdsdebatten fr.o.m. 1949, reportageresan till Bollnäs ålderdomshem i slutet av samma år och kontakten med Ivar Lo-Johansson kan ha givit författaren impulsen att mer eller mindre fullständigt koncentrera sin skildring till en enda av sina miljöer — fattighuset. Fru Judit Eriksson i Stockholm, som väl känner till de tidigare förhållandena vid Bollnäs ålderdomshem, uppger att Wassing under hela 50-talet vid

upprepade tillfällen intervjuade henne i syfte att vinna ökad detaljkännedom om hemmet,[118] och i en intervjuartikel i DN ett par månader efter debuten 1958 kan man läsa följande: "Ja, det blev en annan bok än jag först hade tänkt mej, säger han. Jag ämnade skriva om min tid på ålderdomshemmet, men det blev om vägen dit."[119] Det kan också nämnas, att Wassing i manuskriptet till en planerad artikel 1962 använder uttrycket "anstaltsroman", då han talar om sina litterära planer i början av 1950-talet.[120]

I varje fall torde beslutet att dela upp det samlade stoffet i flera volymer ha fattats först relativt sent. Ingegerd Wassing uppger nämligen att Maxim Gorkijs självbiografiska trilogi, som Wassing läste omkring 1955, troligen haft betydelse även i en rent teknisk fråga som denna.[121] Svårare är det att avgöra när kompositionsprincipen i Dödgrävarens pojke började bli bestämmande för författarens arbete. Det kan emellertid konstateras, att dokumentinsamlandet och de muntliga och skriftliga intervjuerna ännu inte hade tagit någon större omfattning före 1953. Åtminstone romanversionen av 1951 torde därför ha saknat ramhandling, d.v.s. arrangemanget med ett berättar-jag, som följer de halvt igenvuxna spåren från det förflutna. Domstolshandlingar och andra dokument kan av samma anledning inte ha citerats i särskilt stor utsträckning, karaktären av dokumentärskildring bör i detta tidiga skede ha varit mindre framträdande.

Läget var annorlunda 1955. Åtminstone en del material hade då samlats in, och vissa intervjuer hade hunnit göras. Ett manuskriptfragment på 11 A-4 blad kan lämna en del information av intresse. På de 11 bladen skildras hur Josef kolare bygger sin största kolmila, 700-resmilan. Skildringen står i uppenbar relation till sid. 274—280 i romanen, men påtagliga skillnader föreligger. Medan dialogen härskar i det korta romanavsnittet, och åtskilligt annat hinner avhandlas i replikskiftena, innehåller häftet med de 11 bladen en väl sammanhållen relaterande framställning, en redogörelse för de olika momenten i Josef kolares kärleksfulla hantering av "mildamen". "700 res ved skall hon ha i kroppen. Hon skall se ut som en matrona med kjolarna ifrån sig då hon dansar", heter det på första sidan av det bevarade fragmentet. Så skildras hur Josef steg för steg bygger upp sin väldiga mila. Veden reses, "ett berg av ved", och sedan risas milan och kläds i granris för att slutligen fyllas med stybb. Författaren fortsätter:

> Kolaren måste faktiskt sätta sig en stund på en stubbe för att betrakta henne. Nu har hon fått både mössa och jacka som sitter tätt i halsen . . .
>
> Men kolaren ler, ty hon står där faktiskt ännu i bara underkjolen. Den gröna och välflätade. Hon ser lite generad ut tycker han . . . Men det är bara för stunden, under kafferasten som kolaren leker och smeker henne med namn och oanständiga blickar. Naturligtvis måste mildamen få sig en ordentlig kjol. En i tungt gult med brunsvarta ränder.
>
> Och äntligen kan kolaren räta på ryggen och se sitt verk. Milan är färdigklädd, tung och havande. En riktig matrona med kjolarna ifrån sig som om hon fått dansluft i dem.

Därefter skildras hur Josef vidtar alla de åtgärder som skall till, innan milan kan tändas. Granris och ved läggs i beredskap för den händelse att milan skulle "slå", verktygen ses över, fotogenlampor och matförråd fylls på och slutligen utförs de för Josef så viktiga rituella handlingarna:

Han går bort mot skogen i tre bukter och han bryter motståndsris åt fiendehåll. Ur en skinnpåse tar han gravjord som han strör i en ring kring både mila och koja och i ringen lägger han bönor till pysslet att det skall stå honom bi.

Slutligen vänder han stålknivens spets mot myren varifrån stormen och samhället kan välla in med allt ont i sinnet.

Han känner sig skyddad och för sista gången på länge tar han farväl av sitt vita ansikte genom att blinka åt sig själv i snusdosspegeln då han lägger in starkhetsprillan.

Fortsättningsvis får man följa Josefs omsorger om milan sedan den tänts. De första dygnen förlöper under rutinmässig passning och relativt lugn, men på tredje dagens kväll blåser det upp till storm, och kolaren får arbeta febrilt för att inte förbränningen i milan skall ske med för stor hast. Situationen är kritisk:

Fjärde dygnet mot kvällningen kommer förra dygnets vindar tillbaka och nu är det snö med i gloppet. Allt blir vitt och vinter, men den febersjuka milan blir allt svartare. Och hon vändas som om hon skulle föda.

– Du är duktig, du är duktig, säger kolaren och går omkring på toppen med sin klubba för att känna om där finns fräthål på gång.

Kolaren och hans milmatrona rider emellertid ut stormen, och utmattad av nattvak och ansträngning drar sig Josef tillbaka till sin koja. Så ändas skildringen i harmoni och idyll. Kolarens hustru, den trogna kamraten i vildmarken, kommer med ryggsäcken packad med mat och förnödenheter. Hon tar över uppsikten över milan några timmar, och Josef får sova ut.

Fragmentets sista sida innehåller en kommentar, som avslöjar att skildringen ingått i ett episkt sammanhang av ungefär samma uppbyggnad som Dödgrävarens pojke. Nio rader från slutet heter det: "Och med denna reflexion bryter också kolaren och jag upp från den gamla milbotten där denna fantasi en gång hört hemma som verklighet . . ." Man känner igen kompositionsprincipen i den färdiga romanen: en "nusituation" i vilken berättarjaget söker upp ett antal personer för att fråga ut dem, och innanför denna ramhandling en serie mer eller mindre utförligt målade tavlor ur det förgångna.

Man kan fråga sig om de 11 bladen möjligen en gång ingått i det rámanuskript till den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke som Wassing började arbeta med på sommaren 1957 och som presenterades för bokförlaget Almqvist & Wiksell/Gebers på vårvintern 1958. Åtskilligt fick nämligen vid detta sistnämnda tillfälle lyftas ut ur manuskriptet, en radikal reducering av omfånget visade sig vara nödvändig, innan boken kunde tryckas.

Pagineringen tyder emellertid på att så inte är fallet. Sid 274–280 i romanen, den uttunnade och förkortade motsvarigheten till den ovan refererade skildringen, återfinns i kapitel 10. I tryckmanuskriptet är kapitel 10 paginerat 451–508. De 11 hophäftade bladen, som är av samma format som tryckmanuskriptet däremot, är paginerade 305–315, vilket tyder på en placering betydligt närmare manuskriptets början. Tiden torde inte ha medgett någon omdisponering av stoffet eller ändring av kapitelföljden då strykningarna företogs på våren 1958. Det förefaller därför mindre troligt att fragmentet med skildringen av Josef och hans jättemila skul-

le härröra från det manuskript som lämnades till förlaget. Snarare torde det röra sig om en tidigare version av Dödgrävarens pojke, ett fragment som trots allt blivit kvar, då de kasserade manuskripten i övrigt brändes. Möjligen är det en rest av manuskriptet från 1955. Möjligen prövade Wassing redan vid denna tid den för Dödgrävarens pojke så karakteristiska kompositionsprincipen.[122]

2.

Vilken karaktär de förlorade manuskripten än har haft, kan det emellertid konstateras, att författaren så sent som på sommaren och hösten 1956 ännu ej var beredd för det avgörande försöket med den självbiografiska romanen. I en intervjuartikel med *schlagerkompositören* Wassing den 9/7 1956 kan man inhämta att "hans främsta syfte är att samla material till en bok . . . Men än är det mycket som måste mogna".[123] Och i ett bittert brev, som med största sannolikhet skrivits på hösten 1956, heter det med en anspelning på de framgångar som vis- och schlagerkomponerandet trots allt hade givit:

> Folket stampar och dansar i mitt allvar. Och själv sitter jag där med det som blev över av versen och där finns mina tankar kvar . . . Man undrar och funderar vad ens uppgift egentligen är.
> — Skriv en bok om fattighuset, säger en som vet.
> — Du menar väl en schlager?
> — En bra bok, menar jag.
> En bra bok är en bok som säljer. De andra är dåliga böcker. Jag måste vänta till jag kan skriva en säljbar bok och därför blir det ingen bok på länge. Jag ger fan i böcker.[124]

Troligen har Åke Wassing verkligen "givit fan i böcker", eller i varje fall sin egen tilltänkta bok, under den närmaste tiden. Hösten 1956 knöt han nämligen an till sitt gamla intresse för teatern. "Det är fyra år sedan jag såg en teaterföreställning och lika länge sedan jag stod på en scen", skriver han i ett brev hösten 1956 och fortsätter: "Nu har jag i åtta kvällar i sträck sprungit på teater för att se hur det gestaltas nuförtiden. Spännande värre tycker jag."[125] Kontakten med Manja Benkow återupptogs och tillsammans med eleverna vid den benkowska teaterskolan repeterade Wassing Hjalmar Bergmans enaktare "Herr Sleeman kommer", som under våren 1957 skulle uppföras på Stockholms ungdomsgårdar.[126] Wassing skriver:

> Egendomligt nog så har . . . mitt stora teaterintresse återvänt. Jag kan tala om att jag börjat hos Manja. Från början igen och med samma uppgifter som för tio år sedan. Det känns mycket underbart och befriande. Just nu jobbar jag med Sleeman och det är tydligen inte samma gubbe som är på benen nu som förr. Man växer till sej och nu har jag inte heller samma brådska som förr. Det känns bara skönt. Ska ta den här vintern i skolan få se sedan mot våren hur jag känner det om jag ska våga uppvakta någon direktör eller om jag ska låta bli. Vet inte ännu.[127]

Något teaterengagemang kom Wassing inte att ta under våren 1957, och den 14 juni konstaterar han: "Jag travar fortfarande runt golvet och funderar på vad

jag ska bli när jag blir stor."[128] Det självironiska yttrandet beskriver dock knappast det verkliga förhållandet. I själva verket torde Wassing vid denna tid, tvärtom, ha varit medveten om att en mera definitiv litterär debut nu var inom räckhåll. Materialinsamlandet för den självbiografiska kartläggningen var avslutad, och författaren tycks själv ha varit nöjd med flera av de noveller och kortare berättelser han producerat under det senaste halvåret. I det tidigare citerade brevet till Set Poppius heter det: "Måste tyvärr bränna upp det mesta, men av 100 manus så behåller jag dock tio. Det är vackert så."[129] Uppenbarligen avses här litterära alster av mera begränsat format, och det kan konstateras att av de tio manuskript, som författaren sålunda behöll, är fyra daterade januari eller februari 1957.

Dessa manuskript utgörs av noveller och kåserier, och av novellerna har två en klar anknytning till Wassings självbiografiska tetralogi. I den ena, "Presidenten" (MS XXI), ges en utförlig beskrivning av en av de fattighusinnevånare, som den unge Björn Persson stiftar bekantskap med i början av romanen Slottet i dalen.[130] Den andra novellen (MS XX) berättar i några idylliska scener om en dödgrävare, som en vacker vårmorgon drar iväg till dagens arbete på kyrkogården med fyraårig, rödhårig son i skottkärran bland spadar och andra redskap. I slutet av novellen görs en motivisk anknytning till den korta ramhandlingen i filmsynopsisen "Elma".[131] Dödgrävaren läser i sin anteckningsbok och finner att en gravsten på "allmänningen" skall flyttas:

> Han får fatt på en pennstump i en ficka och spottar på udden och sätter ett kors över namnet Elma i boken . . . Han vet vilken sten han är ute efter och han behöver inte leta, men för säkerhets skull kollar han noga namnet som skymtar under mossan i den lilla platta stenen som han böjt sig ner över: Jo, här har vi det . . . Det här är Elma det . . . Död i minst femti år. Minst sjuttifem skulle jag tro.

Man noterar att författaren ännu i januari och februari 1957 brukade sitt stoff för noveller, vilket kan tyda på att det definitiva beslutet att ännu en gång pröva romanformen dröjde ännu ett par månader.[132] Under sommaren detta år var emellertid Wassing i full verksamhet med det manuskript som skulle bli den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke.[133] En trafikolycka i början av juli blev anledning till ett par dagars sjukhusvistelse och en tids stillhet, men händelsen tycks närmast ha sporrat till än ihärdigare ansträngningar.[134] Sedan hälsan återvunnits tycktes intet kunna hejda Wassing från att fullfölja sitt företag. Under några hektiska höst- och vintermånader fullbordades nu ett råmanuskript på c:a 1200 A-4 sidor.[135] "Varje kväll läste Ingegerd det han skrivit under dagen", får man veta i en intervjuartikel i Svenska Dagbladet några månader efter debuten. "Ibland grät hon (då visste ÅW att det var bra). Ibland sa Ingegerd att det var bra. 'Då skrev jag om det dagen därpå'."[136] I ett brev fyllt av tillförsikt skriver Wassing:

> Hambon "Farfar och ja" spelades på nyårsnatten som en av 1957 års svenska toppmelodier. Nu får jag hålla igen ett tag igen, ty man kan inte göra anspråk på att få bo i radion. Under tiden pickar jag på min prosamaskin, och jag har givit mig fan på att det skall bli en schlager av det som kommer ur den också. Jag har en lång lista över främmande ord som är bannlysta. Men hjärta och smärta är tillåtet. Gråt, humor och tandagnissel. Men mest

av allt, gott humör . . . Jag är på sidan 508 och jag tycker nu att jag redan suttit av boken som ingen mera kan hindra mig från att bli rätt så kul att läsa.[137]

Redaktionen från bokförlaget Almqvist & Wiksell/Gebers, som erbjöds manuskriptet, var också omedelbart positiv.[138] Dock krävde man en nedskärning till ett omfång som kunde rymmas på c:a 500 boksidor. En omarbetning, förmodligen i två etapper, företogs nu, och även om förlagets medarbetare i detta sammanhang i viss mån fungerade som rådgivare, var Åke Wassing enligt förlagsredaktör Disa Törngren "enväldig" i de avgörande besluten; han hade också enligt fru Törngren mycket bestämda åsikter om vad som "måste" vara med.[139]

En bevarad manuskriptbunt på 42 blad ur spridda avsnitt i 11 av romanens 16 kapitel har i detta sammanhang sitt intresse. 28 av dessa blad är nämligen försedda med lektörens ändringsförslag i marginalen.[140] Bladens paginering visar stor överensstämmelse med tryckmanuskriptets paginering, vilket tyder på att utskriften föregåtts av radikala strykningar. Hur dessa strykningar i en tidigare etapp har gått till kan inte med bestämdhet avgöras. Däremot ger de 42 bladen en viss inblick i författarens samarbete med förlaget i ett avslutande skede, även om det får betraktas som osäkert i vad mån de bevarade bladen är representativa för manuskriptet i dess helhet.

En jämförande granskning mellan lektörens anteckningar och tryckmanuskriptet ger emellertid vid handen att författaren i de allra flesta fall har accepterat de framförda ändringsförslagen. Endast tre av ett 25-tal ändringsförslag har lämnats helt utan aveende,[141] vilket synes bekräfta dåvarande förlagsredaktören Carl Sundells intryck att Wassing i detta avslutande skede var "mycket mottaglig för råd".[142]

De allra flesta av lektörens anteckningar gäller förslag till uteslutning av utrymmeskrävande sammanfattningar och preciseringar. Därtill kommer ett antal citerade protokollsutdrag, som har föreslagits bli ersatta av refererande framställning. Den längsta uteslutningen sträcker sig över två sidor och utgörs av en "homeriskt" lång liknelse. Den endast delvis civiliserade Josef kolares förhållande till den inrutade samhällstillvaron karakteriseras med en bild ur djurvärlden: "Och med ens ser jag Josef som en gammal hankatt som längtar till spis och gräddskål . . ." Två sidor senare avslutas liknelsens andra led: "Han hade blivit avvisad från samhället av samhällets egna, utsparkad från kulturmänniskornas gräddfat och småkakor . . ."[143]

Ett av förslagen berör ett karakteristiskt drag i berättelsens uppbyggnad. Författaren har inne i ett av de många tillbakablickande avsnitten gjort en tillfällig hänvisning på ett par rader till den episka "nusituationen", ett avbrott som lektören avråder från — välmotiverat kan det tyckas, då den tillbakablickande skildringen ändå avslutas en halv sida senare.[144] Eljest torde inte romanens komposition i nämnvärd grad ha berörts av de omarbetningar som företogs efter kontakten med förlaget. "Visst påverkade vi den här och var, men Åke W, var helt genial och en absolut äkta berättare, åtminstone i denna första roman", skriver Carl Sundell. "Han 'levde' sin historia på alla plan."[145]

I maj 1958 lades sista handen vid manuskriptet,[146] och den 15 september samma år låg Dödgrävarens pojke på bokhandelsdiskarna.[147] Två veckor förflöt utan att detta nya tillskott till de många självbiografiska skildringarna i svensk litteratur uppmärksammades av recensenterna, men den 29 september innehöll Dagens Nyheter en starkt berömmande recension. Det var Bengt Holmqvist, som under rubriken "Vägen till fattighuset" introducerade Dödgrävarens pojke som "en högst okonventionell, en förbluffande bok". Bengt Holmqvist skriver:

> Det avgörande är Åke Wassings grepp om ämnet, hans förmåga att behandla det med ett intresse som på en gång är lidelsefullt, personligt och nästan vetenskapligt distanserat. Mellan dessa poler råder en stark, hela tiden förnimbar spänning. Det är den som vidarebefordras till läsaren, håller honom fången vid gamla rättegångsprotokoll och köpekontrakt, får honom att lyssna till fantasilöst grymma repliker, malande trätor, trista partsutsagor i en grotesk och oändlig process. I verkligheten river sådant upp blodiga sår i själarna, pressar fram tårar och hat. I "Dödgrävarens pojke" är man nära denna verklighet: men det är som om den vore besegrad, bunden i fina snaror av lugn och barmhärtighet. Att återfinna tiden blir här – utan alltför stora jämförelser i övrigt – att vinna befrielse från tiden.
>
> Därför är denna roman också en glad bok, en bok som andas lätt. Det kan låta underligt med tanke på de antydningar om innehållet som har gjorts här – om man inte kommer ihåg att behärskad spänning är detsamma som balans och spänst.

Åke Wassings dagbok denna dag, den 29 september 1958, innehåller ett glatt utrop: "Genombrott!" Uttrycket är träffande. Bengt Holmqvists insats som "upptäckare" av Åke Wassing torde nämligen ha betytt åtskilligt för det genombrott på bred front som nu följde. Dödgrävarens son från Simtuna i Uppland och fattighuset i Bollnäs hade nått sitt mål. Han hade efter cirka 13 år av mödosamma försök lyckats med att skriva "en säljbar bok", en bok som blev en succé.[148]

Kapitel II

Dokumenten och den dokumentära frågan

Dokumentens funktion

1.

Tre motivkretsar och tre miljöer står i centrum i Åke Wassings författarskap, nämligen maktkampen i storböndernas Uppland, svartsjukedramat i Hälsingebygden och slutligen romanbarnets upplevelse av skräck, men också av anpassning i anstaltsmiljön. Händelserna i den sistnämnda miljön intar en relativt blygsam plats i Dödgrävarens pojke men släpps ändå inte ur sikte. Då och då blir läsaren påmind om att berättaren faktiskt växt upp tillsammans med svårt fysiskt och psykiskt handikappade människor på ett ålderdomshem. Behovet av dokumentation i Dödgrävarens pojke har emellertid till största delen gällt händelser som var förknippade med de båda förstnämnda miljöerna. Det torde bl.a. ha varit rättegångshandlingar från skilsmässoprocessen mellan föräldrarna, som Åke Wassing fann i den ärvda kistan efter faderns död 1946, och det var förmodligen, åtminstone delvis, dokument av samma slag som han upptäckte vid besöket i Hälsingland 1952.[1] Kontakterna med tingsrätter, pastorsexpeditioner, barnavårdsnämnden i Bollnäs och landsarkivet i Uppsala under 1950-talet gällde också kompletteringar av dessa dokument, men dessutom gick de ut på att vinna klarhet beträffande den egna härkomsten och de ärftliga förhållandena, speciellt på faderns sida.

Detta Åke Wassings eget källmaterial fick en första presentation på sid. 29 f ovan, och man får anta, att Wassing i arbetet med sin roman under den första hälften av 50-talet – i de versioner som brändes – på olika sätt och i ökande utsträckning drog nytta av den information han fick, allteftersom samlingen av dokument växte. Vad källmaterialet nu tillåter är framför allt en inblick i hur författaren begagnade sina dokument under arbetet med den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke. Den del av det bevarade materialet, som har en mera direkt anknytning till Dödgrävarens pojke, består av följande dokument: utdrag ur dombok, utdrag ur äktenskapsförordsprotokoll, boupptecknings protokoll, köpehandling rörande fastighet i Annefors, utdrag ur protokoll fört vid sammanträde med barnavårdsnämnden i Bollnäs socken, bank- och försäkringshandlingar, testamente, avtal angående kolningsarbete, räkningar, brev samt dessutom ett antal foton och tidningsurklipp.[2]

Dessa dokument har i romanen kommit till användning på flera olika sätt – de citeras, de refereras och de tolkas; dessutom har de levererat stoff till stora delar

av berättelsen i övrigt. Närmast skall något sägas om författarens metod, då det gäller att citera ur dokumenten. Därefter skall dokumentens betydelse som informationskälla i tillkomstprocessen belysas med några exempel, och slutligen skall dokumentens funktion i berättelsen granskas, framför allt genom att uppmärksamma berättarens attityd i de dokumentära avsnitten.

I en recension av Dödgrävarens pojke i Studiekamraten nr. 10—11 1959 skriver Tage Tapper:

> I hela denna 500 sidor tjocka bok, där författaren ideligen rör sig med dokument av det slag myndigheter utfärdar, med olika förfaranden som myndigheter tillämpar och invecklade förhållanden av skilda slag, finner man inte en enda osannolikhet. Det är klart att vissa av de återgivna dokumenten stundom ter sig lite underliga i sin formulering, men aldrig osannolika.

Till detta kan sägas, att det är sant att författaren ideligen rör sig med "dokument av det slag myndigheter utfärdar" — romanen innehåller ett 20-tal dokumentcitat inalles, och de flesta av dem är av det nämnda slaget.[3] De påtalade underligheterna i formuleringen finns emellertid redan i originalhandlingarna; de mycket små ändringar som har gjorts vid överföringen till romanen har alla syftat till att i någon mån lätta upp kanslispråket. Som exempel kan nämnas att köpekontraktet på sid. 287 är något förkortat och förenklat, formuleringen "barnet och dess fader" har i protokollsutdraget på sid. 364 blivit "barnet och fadern", och i ett annat protokollsutdrag på sid. 400 har ett "resolverat" bytts ut mot "bestämt". Förutom att egennamn och ortnamn är ändrade, noterar man dessutom att författaren gjort vissa markeringar genom att skriva en del ord med versaler i dokumentcitaten på sid. 334 och 363. Det kan slutligen nämnas att någon förlaga till köpekontraktet på sid. 24 ej stått att finna bland Åke Wassings efterlämnade papper, något som också gäller beträffande citaten på sid. 11.

2.

Dokumentcitaten har i romanen satts med kursiv stil. Då dokumenten i stället refereras, framgår det också på olika sätt av framställningen. Dolt för läsaren är det däremot, att dokumenten även har försett författaren med information om händelser som i berättelsen ingår i den löpande framställningen. Hur detta har gått till, får man en viss uppfattning om, då man tar del av de systematiskt uppställda arbetspapperen. Dessa har fungerat som brygga och mellanled vid förberedelserna, speciellt i arbetet med det dokumentära materialet. I dem blir dokumentens utsagor föremål för reflexion och analys, i dem kan man se hur uppgifter från olika dokument jämförts och kombinerats med varandra och med uppgifter från andra håll. Hur den dokumentära stoffkällan på detta sätt har utnyttjats skall belysas med ett par exempel.

I "Utdrag ur domboken" av den 5 april 1927 har Åke Wassing med några korta blyertsanteckningar markerat sitt speciella intresse för ett av de refererade vittnesmålen. Det intygas i detta att Åke Wassings far under hela året 1926 varit bo-

satt på "försörjningshemmet" i Bollnäs och att han endast vid tre tillfällen avlägsnat sig därifrån för att besöka sitt hem i Såsarv i Annefors, "första gången i februari, därvid han haft sällskap av en sin svåger och en annan person".

I det maskinskrivna arbetshäftet "Axel och Elma" återfinns denna upplysning på sid. 12 åtföljd av en kommentar inom parentes: "stämmer utmärkt bra med intygen till rätten då målet i mitt fall var uppe och Pål lagt sej i. Men vilka sökte de i Såsarv . . . Plats för en funderare." I marginalen har så författaren kastat ned en blyertsanteckning: "Pål spekulant?"

Via dessa noteringar i arbetshäftet har dokumentets information i något omvandlat skick fogats in som en detalj i en längre scen i berättelsen, på så sätt att Pål får kasta fram ett förslag, ett förslag som i romanen dock inte förverkligas:

— Ja, på tal om ditt. Kan man inte få se det där hälsingestället som du var så förtjust i från början? Kan vi inte åka dit?
— Jo, vi ska dit och göra boupptecknin och då kan du följa med om du blir här ett par dar. Är du spekulant kanske?
— Jag kan bli. Men varför vänta ett par dar? Vi åker nu, om du Alfred bjuder på bilskjuts? (Dödgrävarens pojke sid. 359 f.)

Ett kort och tämligen ovidkommande replikskifte som detta kan alltså ha sin yttersta grund i en passus i ett dokument, men det är karakteristiskt att diktarfantasien skapade till ett moment — Påls önskan att köpa — och att händelseförloppet inte slaviskt följer dokumentet — i romanen blir det inte av för Pål med någon resa till "hälsingestället".[4]

Ytterligare ett exempel skall nämnas. Wassings dokumentsamling innehåller bl.a. en revers av vilken det framgår, att författarens föräldrar den 5 november 1924 av Bollnäs Sparbank lånade 1000 kronor och den 18 april 1925 ytterligare 600 kronor. Transaktionerna kommenteras på sid. 2 i arbetshäftet "Axel och Elma", och det är troligt att det är noteringarna på denna revers som utgör grunden till skildringen av Alfreds penningbekymmer i romanens elfte kapitel, en skildring som betecknande nog huvudsakligen utformats som en dialog. På sid. 293 f heter det:

Det var just ingenting som stämde för Alfred som bonde i Hälsingland. Varken folk, djur eller jord. Och inte ville det bli några pengar. Bara utgifter.
— Det tar sin tid att komma igång, säger min mor som är född på stället och därför kan både folk, djur och utsäde. Nu har vi det mesta som vi behöver, och i höst tar vi vår första gröda ur åkern. Till vintern behöver vi inte köpa foder.
— Vi har inget att köpa för heller, svarar min far. Grisen och sommarredskapen tog djupt i timmerkassan. Och vilka djävla maträkningar från handelsboden.
— Vet inte det . . . tömmar, stövlar, mjökhämtaren, silvadden och fotogenlampan får väl räknas vid sidan av mjöl, socker och kaffe. Nog har vi varit försiktiga. Vi har inte köpt dyrt.
— Men det blev dyrt i alla fall. Fan vet om jag får råd att köpa rör till täckdikning i år. Och inte kan vi tänka på att lyfta något logtak för närvarande.
— Då väntar vi med det till nästa år, säger Lilly. Var inte orolig.
— Jag måste ha inkomster, menar Alfred. Grödan äter djuren opp. Jag måste ha pengar.

Så följer skildringen av Alfreds misslyckade försök att hjälpa upp ekonomin med gruskörning. Arbetskamraterna är misstänksamma mot nykomlingen, som vill ha extraförtjänster, trots att han slagit sig ned på de självägande böndernas sida av ån, den högra sidan. Samtalen under arbetet kretsar envist kring det ekonomiska. "Ty att Pilten från nämndemanshemmet hade pengar, var man övertygad om", heter det på sid. 296. "Det märks på hela hans ställning. En som tog vardagen så lätt som Alfred måste ha pengar." Och berättaren fortsätter:

Men det var just vad min far inte hade. Och mitt i själva gruskörningstiden inträffar en händelse som ingen bland gubbarna på vänstersidan av ån och kring bruket kan missförstå. Då far Alfred till banken och tar ett inteckningslån på 1000 kronor i vårt hälsingeställe. Bevittnare av lånehandlingen är Kyrkvärden och hans bror, och därmed vet alla hur det står till med Piltens ekonomi. Då begriper de varför han kör grus.
— Du har lånat? säger de mjukt. (Dödgrävarens pojke sid. 297)

Prövningarna hopar sig nu över den naive och godmodige Alfred. Arbetskamraternas försåtliga inpass får honom att tvivla på att han gjorde rätt, då han köpte "hälsingestället", men framför allt är det deras antydningar att hustrun skulle ha varit otrogen som får Alfred att tappa modet. Då hans onda aningar tycks få en bekräftelse under den fortsatta händelseutvecklingen, är han mycket nära att ge upp allt. Som en Job ropar han ut sin olycka en dag under vinterns arbete i timmerskogen:

— Ingen affär med ekorren, säger Pilten. Ingen affär med timmerkörningen. Ingen affär med hela Hälsingland. Varför lät jag locka mig till Berns Salonger och Berzelii park? Vad skulle jag med Lilly? Alla har rätt, varenda en av vännerna har rätt. Jag är lurad, barskrapad och skuldsatt. Hästen har mask i magen av det här djävla fodret. Karingen är ett luder i knät på drängar och trollkarlar. Fy fan så lurad jag är! Inte sant, Herre? Du som har din röst i den storklocka som jag svek. Har någon blivit så lurad som jag? Allt har jag försökt i min dag, men allt går åt helvete för mig. Men nu vänder jag ryggen åt allt. Nu far jag hem. (Dödgrävarens pojke sid. 306)

Emellertid fattar Alfred åter mod. "Herren har talat förstånd med Pilten, och i fortsättningen kör han bara ett lass om dagen", heter det på sid. 307. Dock lämnar han vinterns arbete i skogen betydligt tidigare än kamraterna, och snart ser han sig nödsakad att åter ta ett lån: uppgifterna från reversen om de 600 kronorna fogas in på sin naturliga plats i berättelsen. (Dödgrävarens pojke sid. 308)

De nu berörda exemplen visar hur dokumenten försett författaren med upplysningar, vilka sedan kunnat utnyttjas som konkreta detaljer i ett större sammanhang eller som utgångspunkt för fantasien, då det gällt att gestalta ett händelseförlopp. På liknande sätt har åtskilliga andra dokument kommit till användning som underlag och stomme för berättelsen. Då Wassing t.ex. på sid. 371 i romanen låter bondeadvokaten Rak nämna en summa i en ekonomisk dispyt med Alfred, så har summan tydligen hämtats från ett protokoll av den 24 januari 1926. Och vid teckningen av storbondemiljön i Alfreds barndomshem har säkerligen ett antal bouppteckningsprotokoll bidragit med en del av informationen.

Även framställningsformen i de ovan citerade avsnitten är typisk för Wassings

arbetsmetod; dokumentens information förvandlas mycket ofta till repliker, här som eljest i romanen är dialogen det dominerande uttryckssättet. Det kan tilläggas att det någon enstaka gång också händer att författaren kan flytta över en replik så gott som ograverad från ett dokument. Så är fallet på sid. 246 i romanen, där Josef kolare i ett samtal med berättaren ger sin syn på rivalen Alfred och säger: "Skänk efter, sa jag åt far din. Skänk efter som jag skänker efter åt min käring." Uttrycket – med blyertsanteckningen "Replik" ditskriven i marginalen – återfinns i ett rättegångsprotokoll av den 12 januari 1926.[5]

Generellt kan det sägas att dokumentära inslag i den berättande prosan syftar till att öka trovärdigheten; det är ett av realismens många berättargrepp. Också i Wassings roman är det givetvis dokumentens primära roll att så långt som möjligt förankra de skildrade händelserna i verkligheten, och man finner ibland att samma dokument kommit till användning, den ena gången som stoffkälla och den andra gången som aktiv komponent i berättelsen med den nämnda funktionen som huvuduppgift. En detalj i det nyss nämnda protokollet från 1926 kunde alltså lyftas ut och komma berättelsen till godo i kapitel nio. Men det är också detta protokoll som har försett författaren med en stor del av stoffet till svartsjukeskildringen i kapitel 11, fortfarande utan att protokollets existens förs på tal. I kapitel 12 slutligen har samma protokoll kommit till en mera öppet redovisad användning i rättegångsskildringen på sid. 346 ff. I vittnesberättelserna i detta avsnitt – liksom i vittnesberättelserna i rättegångsavsnittet på sid. 337 ff – rekapituleras de händelser som redan skildrats i kapitel 11. Triangeldramats olika moment blir på så sätt fixerade och preciserade, och läsaren torde primärt uppleva vittnesmålen som en bekräftelse på de tidigare skildrade händelsernas verklighetsförankring.

Det är därför en smula förvånande, då det vid närmare eftertanke visar sig att det mest dramatiska momentet i hela svartsjukeskildringen fallit utanför ramen i rättegångsavsnitten. Vad som åsyftas är den nattliga drabbning mellan Alfred och Josef kolare, som beskrivs på sid. 317 f i romanen och som förberetts av anteciperingar (sid. 12, 231 och 251) och en skicklig psykologisk studie av Alfreds kamp med svartsjukan (sid. 299 ff).[6] Omständigheterna kring det s.k. "stalldörrsbrevet" skärskådas i tingshusscenerna i kapitel 12, och besöket i Josef kolares koja granskas, liksom den därpå följande skärmytslingen i "hälsingeställets" kök. Allt detta är återgivet i nära anslutning till redogörelsen i de bevarade handlingarna i Wassings dokumentpärmar och finns dessutom kommenterat och sammanfattat i arbetshäftet "Axel och Elma". Men arbetshäftets uppgift om slagsmålet mellan Alfred och Josef är påfallande knapphändig. På sid. 2 heter det helt kort om Axel, d.v.s. romanens Alfred, att han "återkom till en drabbning" med Adolf, d.v.s. romanens Josef kolare. Av en anteckning i ett annat sammanhang, på sid. 17 i det nämnda häftet, kan man också sluta sig till att Wassings far verkligen hade revolver. Men bortsett härifrån finns det ingenting som talar för att Alfreds och Josefs mellanhavande i verkligheten hade det stormiga förlopp som beskrivs på sid. 317 f i romanen. Varken dokumenten eller romanens redovisning av förloppet vid rättegångarna säger ett enda ord om det väldiga slagsmålet. Denna

händelse lyser med sin frånvaro, liksom det strax därpå följande utbrottet, då symaskin och säng kastas ut genom vindsfönstret och en pistolkula träffar "uthusgaveln så att träflisorna ryker".[7]

Visserligen har en gardering införts på sid. 325. Under ett förberedande samtal mellan Alfred och hovrättsnotarien får den senare avfärda det våldsamma uppträdet som alltför graverande för sin klient: "Den där händelsen tror jag vi får glömma bort." Det ur romanfiktionens synpunkt märkliga är emellertid att även motpartens advokat, "Morfar Rak", glömmer bort både pistolhot och möbelkastning, något som eljest lämpligen kunnat anföras som ett argument, då han i rätten begär att hans dotter och klient skall få vårdnaden av sonen (Dödgrävarens pojke sid. 338 och 351).

Förklaringen är troligen den att det, åtminstone delvis, rör sig om ren fiktion. Man noterar att svartsjukeskildringen givits just detta våldsamma förlopp i ett av de tidigaste av de bevarade manuskripten, en filmsynopsis i gängse bygderomantisk stil.[8] Vidare lägger man märke till att slagsmålet mellan Alfred och Josef intar något av en nyckelposition i hela romanbygget. Det är den vändpunkt, varifrån Alfreds levnadsbana stupar nedåt, men det är också en av utgångspunkterna för berättarens undersökande verksamhet, då han försöker kartlägga den egna familjens förflutna.[9] Det kan därför te sig naturligt, att just denna passage i berättelsen fått en speciell tillspetsning, även om det således också är möjligt att peka på vissa inkonsekvenser.

3.

Dokumentens funktion som sanningsgaranter får sin speciella karaktär av att romanens fabel består av ett utforskande av ett okänt förflutet. Därigenom aktualiseras berättar-jagets attityd till de fynd som görs; dokumenten skärskådas och tolkas, antingen de nu citeras eller refereras eller bara blir föremål för omnämnande. Redan de korta citaten på sid. 9 är effektivt verksamma, då problemen formuleras och riktlinjerna för berättelsen dras upp i inledningskapitlet: slutsatser dras, frågor ställs, att finna ytterligare dokument blir ett mål för berättarens strävanden. Vid andra tillfällen blir de muntliga informationer som tidigare erhållits värderade i ljuset av dokumentens utsagor. På sid. 23 bekräftas att berättaren är på rätt väg i sin rekonstruktion av det förflutna då det heter:

> Sockenborna har talat, men som folks mummel räknas som tissel och tassel måste jag försöka få fram något bevis för vad jag hört . . .
>
> Beviset hittar jag i Domsagan . . .

Här gällde det att få fram fakta om faderns förhållande till sina anhöriga i nämndemansgården i Uppland. I andra fall gäller prövningen romanens centrala motiv, d.v.s. det olyckliga äktenskapet mellan Alfred och Lilly, och då spelas "rättegångsutslaget" ut mot berättarens minnen av faderns påståenden att Lilly skulle ha varit otrogen i äktenskapet. (Dödgrävarens pojke sid. 9, 34, 137 och 182) Men

också andra dokument får i detta sammanhang bidra till verifieringen. En grundläggande uppfattning om händelseutvecklingen och föräldrarnas karaktärsdrag skaffar sig berättaren med hjälp av ett antal intervjuer främst i kapitlen 3, 4, 7, 9 och 10. På viktiga punkter blir sedan bilden bekräftad, då huvudparten av det dokumentära materialet presenteras i romanens sex sista kapitel. I det sjunde kapitlet får sålunda berättaren av morfar Rak höra hur det gick till, då gården i Hälsingland förvärvades. Alfred var otålig berättar morfadern, han "ville köpa stället vid knuten". (Dödgrävarens pojke sid. 179) Något hundratal sidor längre fram i berättelsen, efter tre kapitel ägnade åt Josef kolare och hans roll i familjedramat, aktualiseras åter samtalet från kapitel 7, då ett köpekontrakt presenteras, och berättaren granskar det och drar sina slutsatser:

> Handlingen är upprättad av morfar Rak. Och den bevisar att min far utan att blinka går med på att avstå inte bara från en tiondel jord och skog ur stället, utan också från köpårets viktiga gröda som säljarna behåller och den tionde skördar . . . Kontraktet som mina föräldrar skriver under visar att min far som köpare varit mera medgörlig än säljarna. Och jag måste tro morfar när han säger att min far varit så angelägen att han faktiskt velat betala stället vid knuten om det gått för sig. (Dödgrävarens pojke sid. 287)

På liknande sätt bekräftas en uppgift från ett tidigare avsnitt av romanen, då berättaren tar del av ett domstolsutslag i romanens slutkapitel. I kapitel 9 hade berättaren under samvaron med Josef kolare så småningom lotsat in samtalet på förhållandet mellan Josef och Lilly. "Våren 1925 flyttade du in till oss i byggningen", säger berättaren. "Då hade du alltså fått henne?" "Nej", bedyrar kolaren, "det var när jag kom på våren 1926 som jag fick henne. Efter domen, då hon var fri, sa hon ja." (Dödgrävarens pojke sid. 240) Det i kapitel 16 omnämnda domstolsutslaget styrker nu kolarens redogörelse. "Lill-Josef är avlad under hemskillnadsåret och Stor-Josef har talat sant då han sagt att han inte fått röra min mor förrän efter första utslaget på våren 1926", heter det på sid. 479.

Man finner alltså att dokumenten begagnas som prövosten och referensram i en källkritisk procedur. I berättarens kommentarer kan Alfreds påståenden om hustrun med stöd av dokumenten dömas ut som falska, medan prövningarna i övrigt i stället utfaller positivt: "det sannolika stämmer rätt så gott med det faktiska materialet i min portfölj", heter det på romanens näst sista sida.

Men också då dokumenten i sig själva tillför skildringen nya moment, åtföljs de av berättarens kommentarer och tolkningar. "Protokollet säger mig" (sid. 362) och "brevet bevisar" (sid. 427) är fraser som förekommer i anslutning till citat av denna senare typ. Detsamma gäller då dokumenten refereras. Rättegångsskildringarna i kapitel 12 är, som nyss framhållits (sid. 43), baserade på protokoll i Wassings dokumentsamling. En jämförelse med originalhandlingarna visar att teckningen av den yttre ramen, ordningsföljden i förhandlingarna etc., i stort sett följer förlagorna. Samtidigt noterar man hur väl författaren lyckats med att ge liv och åskådlighet åt scenerna i tingssalen. Bondeadvokaten Rak "reser sig genast upp och spänner blicken i domarens, medan han med hög röst bestrider att hans dotter Lilly med hor brutit äktenskapet", heter det t.ex. på sid. 338, medan Hov-

rättsnotarien i sin tur "flyger upp", då han framför sina yrkanden ett par rader längre ned på samma sida.

I de punktvis uppställda vittnesberättelserna åter på sid. 338 f och 346 ff, där en del av de händelser som skildrats i kapitel 11 rekapituleras, visar det sig att författaren vidtagit vissa smärre åtgärder för att skapa större klarhet. Ordningsföljden mellan de olika punkterna har sålunda i en del fall ändrats, och vissa uteslutningar har gjorts, dessutom har ordvalet i viss mån förenklats. Det karakteristiska är emellertid att även rättegångsskildringarna ackompanjeras av berättarens fortlöpande kommentarer. "Och för min egen del är det både första och sista gången som jag hör talas om dessa besvär", heter det t.ex. på sid. 337 med anspelning på ett läkarintyg som presenterats under rättegången. Och på sid. 338 läser man:

> Och morfar Rak tiger och håller med, ty en sjuk och arbetslös far kunde väl aldrig räkna med att vinna något barn att fostra . . . Eller också tiger morfar av ren mållöshet, när han får veta att hans måg gått och tagit in sig på fattighuset.

Det är inbrytningar som dessa från berättarens eget tidsplan och in i skildringens historiska presens som — tillsammans med den punktvisa uppställningen av vittnesmålen — gör att läsaren upplever rättegångsavsnitten som dokumentära: man erfar hur berättaren söker sig fram i dokumenten och erbjuder alternativa tolkningar.[10] Det kan också noteras att kommentarerna till rättegångsreferaten vid en del tillfällen får en viss källkritisk prägel. Det s.k. "stalldörrsbrevet" utsätts för en närmare kollationering (sid. 340 ff), och i anslutning till skildringen av "ting numro två" fälls några sarkastiska anmärkningar med anledning av vittnesberättelserna.[11]

Man finner alltså, att det dokumentära har en vittförgrenad och långtgående betydelse i Dödgrävarens pojke. Dokumenten har försett författaren med en stor del av stoffet till romanen, det gäller personskildringen i Upplandsmiljön likaväl som teckningen av familjetragedien i Hälsingland. Men dokumenten har också viktiga uppgifter att fylla i berättelsen. De citeras och refereras och tillför på så sätt skildringen åtskilliga moment, samtidigt som de fungerar som något av garantibevis i förhållande till verkligheten.

Allt detta är utan tvekan sådant som hör till romangenrens allmänning. Romaner som hämtat stoff ur dokument är som bekant inte ovanliga; man kan i svensk litteratur t.ex. peka på Emilie Flygare-Carléns roman Rosen på Tistelön eller på Martin Kochs Guds vackra värld.[12] Likaså hör det till genrens allra vanligaste illusionsskapande grepp, att ett och annat dokument — ofta rör det sig om brev — citeras eller refereras, antingen det nu gäller äkta eller uppdiktade skrivelser.

Det karakteristiska i Dödgrävarens pojke är emellertid att de dokumentära inslagen är så pass talrika, och att berättaren intar en så påfallande aktiv attityd till dem. Dokumenten får sällan tala för sig själva; de blir i stället skärskådade, tolkade och analyserade. Detta gör det möjligt för berättaren, dels att dra ett antal slutsatser, men också att markera gränsen för vad som med säkerhet kan fastställas. Då dokumenten föreligger som dramatiserade referat, uppstår ett fruktbart spän-

ningsförhållande: med ivriga kommentarer gör sig berättaren påmind mitt i skildringens sceniska gestaltning.

I någon mån kan denna berättarhållning påminna om den attityd som kommer till uttryck, då berättaren, eller den fiktive berättaren, i några av Eyvind Johnsons romaner iklätt sig rollen av historiker. Citaten ur historieskrivaren Johannes Lupigis skrifter i Hans nådes tid (1960) åtföljs av sparsamma och försiktiga kommentarer av en lärd samtida, krönikören och kompilatorn Agibertus. Och i Molnen över Metapontion (1957) presenteras de antika fragmenten åtföljda av ett och annat värderande omdöme samt under hänvisning till professor Lévys kommentarer. I Drömmar om rosor och eld (1949) åter får protokollsutdrag och citerade anteckningar stå okommenterade, medan de berättande avsnitten däremot förses med enstaka reservationer.[13]

I Dödgrävarens pojke är det bl.a. denna halvt vetenskapliga attityd till dokumentens utsagor som präglar framställningen, bara med den skillnaden att dokumentgranskningen där verkställs med robust energi och föga subtila argument och naturligtvis helt utan den ironiska underton, som är så karakteristisk för Eyvind Johnsons stilkonst. I Wassings roman är det också nästan enbart fråga om autentiska dokument, och dessutom en källsituation, som trots allt är tämligen okomplicerad. Eyvind Johnson däremot rör sig med flera uttolkare och ett nätverk av källor, i vilket det pseudo-dokumentära torde spela en betydande roll.

Just med tanke på dokumentens autenticitet och den utpräglat aktiva inställningen hos den granskande berättaren kan man säga, att Wassing i viss mån föregriper den teknik som möter i några av 1960-talets dokumentärskildringar. I anslutning till den högkonjunktur som den dokumentära litteraturen upplevde, speciellt under senare hälften av 1960-talet och i början av 1970-talet, framfördes en del förslag till definition av begreppet "dokumentärroman", och ett av dessa förslag finner man i en uppsats av Lars Peter Rømhild i Meddelelser fra Dansklaererforeningen nr. 3, 1974, ett temanummer om den litterära dokumentarismen. Framför allt med sikte på Thorkild Hansens dokumentära författarskap och P.O. Enquists Legionärerna (1968) framläggs där följande förslag till definition av 1960-talets dokumentärroman i Skandinavien, närmast som en avgränsning mot den historiska romanen och den vetenskapliga historieskrivningen:

> Det er en bog hvori *handlingen* udgør en meningsfuld aestetisk helhed, bygget på historiske *dokumenter;* henvisninger til disse, citering derfra og fortolkning deraf har en vigtig plads i fremstillingen; der er således tale om et *historisk* stof, og der bruges en *kildekritisk procedure,* men den bruges ikke hele vejen; den *overskrides* både i fremstillingen af enkeltheder og i det meningsperspektiv der opbygges.[14]

Det är framför allt tre synpunkter i denna formulering som faller i ögonen. Det rör sig om historiska dokument och ett historiskt stoff; dokumenten är således autentiska. Vidare sägs det att handlingen *bygger* på dokument och att det dokumentära intar en viktig plats i berättelsen. Det är aspekter som måste uppfattas som kvantitativa; det dokumentära präglar m.a.o. en *stor* del av skildringen. Slut-

ligen noterar man att författarens attityd till dokumenten uppmärksammas. Det är inte bara frågan om citering av, och hänvisning till, ett antal dokument, också "fortolkning deraf har en vigtig plads i fremstillingen". Dokumentaristen tar, som Rømhild skriver på sid. 310 i tidskriften, "kildedrøftelsen med ind i fremstillingen".

Detta innebär att åtskilliga böcker som i dagligt tal betecknas som dokumentära lämnas utanför diskussionen. Det gäller romaner som skildrar verkliga personer, miljöer och händelser men som däremot inte integrerar källorna och källdiskussionen i berättelsen. Det gäller vidare pseudodokumentära skildringar och dessutom åtskilliga romaner, i vilka brev och andra dokument endast utgör mindre betydelsefulla inslag. Däremot tycks Åke Wassings roman passa tämligen väl in i bilden. Stoffkällan till Dödgrävarens pojke i dess helhet består till stor del av dokumentärt material, och dessutom spelar citat, referat och tolkningar av autentiska dokument en betydande roll i sju av romanens sexton kapitel.[15] Man torde också kunna hävda, att stoffet i vidsträckt mening är historiskt, även om det är privata öden som skildras i ett tidsskede som inte är särskilt avlägset.

Det förefaller alltså som Wassings roman i allt väsentligt svarar mot de nämnda kriterierna, och såtillvida är det motiverat att också tala om likheter mellan Dödgrävarens pojke och 1960-talets skandinaviska dokumentärromaner. Bl.a. i Thorkild Hansens första bok i genren, Det lykkelige Arabien (1962), finner man sålunda att dokumenten, liksom i Dödgrävarens pojke, blir utgångspunkt både för säkra slutsatser och för ett antal förmodanden beträffande händelseförloppet och romanpersonernas känsloliv och bevekelsegrunder.[16]

Det är visserligen sant att det dokumentära i Thorkild Hansens romaner, liksom f.ö. också i Legionärerna, präglar framställningen i långt högre grad än i Dödgrävarens pojke; genremässigt tenderar dessa böcker mot den vetenskapliga historieskrivningen, samtidigt som de har en rik konstnärlig struktur. Rømhilds iakttagelser om 60-talsdokumentarismen äger inte desto mindre tillämpning också på de dokumentära partierna av Dödgrävarens pojke. Sålunda framhåller Rømhild dokumentärromanens motsatsställning till exit-author-estetiken.[17] "Hvor *synsvinkelspørgsmålet* kan vaere temmelig banalt hos den impressionistisk-realistiske romanforfatter, er det naesten altid spaendende hos dokumentaristen fordi hans forhold til kilderne er på spil", heter det på sid. 314 i artikeln. Om "undersøgelses- og(re)konstruktions-processen" ingår som "en historie i historien" eller ej är härvidlag utan betydelse, påpekas det vidare på nästa sida i framställningen, "det fundamentale er selve naervaerelsen, som sker i kraft af fortaeller-greb og fortaeller-refleksioner".

Detta är synpunkter, som är tillämpliga även på Dödgrävarens pojke. Berättarens närvaro förnims i allra högsta grad. Hans ivrigt analyserande attityd, hans kommentarer och tolkningar, sätter sin prägel på de dokumentära avsnitten och fungerar på så sätt som en motvikt till den dialogens dominans och relationens reträtt, som i övrigt utmärker stora delar av Åke Wassings roman.

Inspirationskällor

1.

De jämförelser som här har gjorts med Eyvind Johnson och andra författare har givetvis enbart haft ett illustrativt och karakteriserande syfte. Vill man istället söka klarhet i hur det gick till, då Åke Wassings debutroman fick den dokumentära utformning som den nu har, så får man söka sig fram på andra vägar. Frågan gäller i första hand de många dokumentcitaten. Det kan knappast ha varit en självklarhet att i så stor utsträckning låta det dokumentära materialet mer eller mindre oavkortat ingå i berättelsen som direkta citat. Man frågar sig hur Wassing fick idén. Går det att spåra en utveckling i manuskripten? Kan man urskilja några litterära förebilder?

Hur författaren fick det dokumentära materialet har beskrivits på sid. 29 f i avhandlingen. Startpunkten utgjordes av de handlingar han ärvde med den röda fattighuskistan efter sin far vid jultiden 1946. Till dessa lades sedan åtskilliga andra dokument, som under en följd av år på 1950-talet samlades in från olika håll. Det har också tidigare i avhandlingen (sid. 15 f) kunnat fastställas att Wassings planer på att konstnärligt gestalta sina barndomsupplevelser tog konkret form redan under de första efterkrigsåren; ett par tidiga manuskript (MS I och II) har av allt att döma skrivits 1945 eller något senare.[18] Även författarens bildningsgång och läsning under 1940-talet har i viss utsträckning kunnat kartläggas (ovan sid. 7 ff). Det visade sig att teatererfarenheterna här spelade en helt dominerande roll, hans litterära orientering omfattade framför allt teaterlitteratur och dramatik. Däremot har det inte varit möjligt att via källmaterial eller intervjuer finna belägg för att Wassing läste romaner under dessa tidiga år, vilket givetvis inte behöver betyda att han inte gjorde det. Emellertid går det således inte att peka på någon tidig läsupplevelse som innefattar skönlitteratur av dokumentär natur.

Hur Åke Wassing ursprungligen fick idén får därför lämnas därhän. Man kan bara konstatera, att ett tidigt utkast till Dödgrävarens pojke (MS I) innehåller formuleringar som visar att dokumentcitat var avsedda att ingå i skildringen. Fr.o.m. sid. 33 i MS I b ges ett drygt tre sidor långt referat av rättegångsförhandlingarna i skilsmässomålet mellan Wassings föräldrar. Ett anonymt brev, det som i romanen kallas ”stalldörrsbrevet”, spelar en viktig roll i processen, och på sid. 36 i det handskrivna utkastet kan man läsa:

> Lappen på dörren hade blivit utslagsgivande och dess lydelse vill jag här citera som den står att läsa ur domstolsförhandlingarna. Vittnesmålen här ovan anförda äro också hämtade från samma källor.

Något citat följer emellertid inte, utan därefter skildras hur barndomshemmet med djur och inventarier säljs på auktion, allt berättat ur den oroliga pojkens synvinkel. På sid. 42 i manuskriptet har skildringen nått fram till en ny rättegång. Nu gäller det vårdnaden om sonen. I handskriften läser man:

Här nedan följer domstolsprotokollen som bestämmer att ingen av makarna är lämplig handha vården av mig – utan den skall överlåtas på fars syster i Uppland som lovat att mot rimlig ersättning träda emellan.

Även här saknas citat, och det är därför uppenbart att MS I är tänkt som ett utkast, avsett att ligga till grund för en mera utarbetad version som skulle innehålla citat både ur det s.k. "stalldörrsbrevet" och rättegångshandlingarna. Emellertid har Wassing vid något senare tillfälle gått igenom sitt manuskript och gjort vissa korrigeringar och uteslutningar, och bland de överkorsade partierna är just det ovan omtalade referatet av rättegången samt de båda citerade avsnitten, som markerar var dokumentcitaten skulle placeras.

Konturen av en utvecklingsgång är nu synlig. Författaren har först tänkt sig att integrera dokumentcitaten i skildringen; av någon anledning har han så funnit detta olämpligt, för att slutligen, någonstans på vägen mot den definitiva utformningen, besluta sig för att trots allt låta dokumenten tala. Vad som i detta skede blev den avgörande impulsen kan inte med bestämdhet avgöras, däremot skall några möjligheter antydas.

Det kan då inledningsvis konstateras, att Åke Wassing under åren på 1950-talet, då han gick på journalistskola, arbetade som portvakt och skrev på sin roman, successivt torde ha utökat sin skönlitterära beläsenhet. Den blev förmodligen aldrig särskilt omfattande, men en av hans vänner från den aktuella tiden har, såsom tidigare framhållits (ovan sid. 26), bestämda minnen av att speciellt de stora realistiska berättarna då och då diskuterades i portvaktslyan på Bergsgatan 4 i Stockholm. Gorkij, Hemingway, 30-talets svenska autodidakter och framför allt Strindberg hörde till favoriterna.

Ser man så till den skönlitteratur, i vilken dokumentcitat i mera betydande utsträckning spelar en roll, så urskiljs omedelbart två epoker och två besläktade litterära strömningar, nämligen naturalismen på 1880-talet och den socialt engagerade litteraturen på 1930-talet. Det bör tilläggas, att dokumentära inslag också har en naturlig plats i en gränsgenre som det med konstnärlig skicklighet utformade reportaget. Strindbergs Bland franska bönder (1889) och Ludvig Nordströms sociologiska kartläggning av Sverige utgör näraliggande exempel.[19]

För Wassings del är det inte särskilt troligt, att 30-talets dokumentärromaner har utgjort ett mönster. Det dokumentära materialet i Josef Kjellgrens roman Människor kring en bro (1935) och John Dos Passos' trilogi U.S.A.[20] t.ex. är inte integrerat i handlingen utan föreligger som fristående inramningar till de olika kapitlen och avsnitten i romanerna. Vidare bör de ryska och tyska experimenten i dokumentärgenren under 1930-talet kunna lämnas ur räkningen redan av den anledningen att de ej fanns översatta till svenska.[21]

Däremot är det tänkbart, att ett verk som Tjänstekvinnans son (1886–1909) kan ha fungerat som impulsgivare. Wassing hade där möjlighet att studera hur hela uppsatser, förutom ett antal brev, integreras i framställningen. Dessutom blir de citerade dokumenten i viss mån föremål för analys och kommentar. Uteslutet är det inte heller att böcker av reportage-typ kan ha tjänat som förebild, ty det

finns i Dödgrävarens pojke också drag, som påminner om den undersökande journalistiken. Den uppgift som berättaren ålagt sig själv går ju bl.a. ut på att undersöka varför han själv, med myndigheternas goda minne, hade tillåtits att växa upp i en klart olämplig miljö.

Om man å andra sidan ser till arten av dokument i Dödgrävarens pojke, så finns det uppenbarligen tänkbara förebilder på ännu närmare håll. Gunnar Eidevall har i en avhandling med titeln Vilhelm Mobergs emigrantepos undersökt utvandrarböckerna bl.a. med avseende på författarens förhållande till det dokumentära materialet.[22] Huvudintrycket blir att Vilhelm Moberg endast i undantagsfall låtit längre avsnitt ur dokument såsom brev, förhörsprotokoll eller handböcker för emigranter gå in obearbetade i skildringen. Läsaren av Mobergs romaner får dock ett annat intryck, bl.a. just av de offentliga legala handlingarna. Emigranteposets första del, Utvandrarna, publicerades 1949, och bokens inledningsavsnitt avslutas med följande ord:

> De män och kvinnor, som denna berättelse handlar om, har för länge sedan lämnat detta livet. Några av deras namn kan ännu läsas på söndervittrande gravstenar, resta tusen mil från den bygd, där de föddes till världen.
>
> I hemorten är deras namn glömda och deras utvandringsäventyr skall snart ingå i sagan och legenden. (Sid. 7)

Sedan följer den faktaspäckade redogörelsen under rubriken "Bygden som de lämnade", och därefter första kapitlets hänvisningar till tingsprotokoll, jordebok och köpekontrakt. Då citat av dokumentär natur sedan möter på skilda håll i romanen är förutsättningarna goda för att dessa skall uppfattas som 100-procentigt autentiska. Där är bl.a. protokollet vid prosten Brusanders förhör med Danjel Andreasson (Utvandrarna sid. 114 ff), där är förteckningen över de första utvandrarna från Ljuders socken (Utvandrarna sid. 257 f), där är också partierna då Robert läser högt för Arvid ur naturläran och "beskrivningsboken" över Nord-Amerikas Förenta Stater. Innan Åke Wassing på sommaren 1957 grep sig an med den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke, hann dessutom två volymer till av Mobergs emigrantskildring komma ut, och i dessa presenteras ytterligare dokument, framför allt breven.

Den som tvekat om det lämpliga i att låta referat och citat av domstolsprotokoll och andra dokument ingå i en bred realistisk landsbygdsskildring med historisk dimension har i varje fall haft möjlighet att i Vilhelm Mobergs utvandrarböcker finna bot för sin tvekan. Därmed inte sagt att orsakssammanhanget är klarlagt beträffande Dödgrävarens pojke. Vad som kan påstås är, att det förefaller troligt att Mobergs succéromaner åtminstone i någon mån givit Åke Wassing moraliskt stöd, då han i sin portvaktslya på Bergsgatan under de strävsamma åren på 50-talet, med en växande samling dokument i sin pärm, sökte efter berättartekniskt acceptabla lösningar för sin roman. Ingegerd Wassing – Åke Wassings hustru under de aktuella åren – bekräftar att författaren läste Mobergs utvandrarböcker med stort gillande[23] men säger sig i ett brev av den 17/11 1975 inte vilja tillmäta

någon läsupplevelse speciell betydelse för Åke Wassings beslut att citera dokument i Dödgrävarens pojke. I brevet skriver Fru Wassing vidare:

> Då han hade fått in mängder av handlingar och fogat samman dem, så insåg han att det var av stort värde med dokumentation. Så det var vid mitten av 50-talet som han till slut visste hur "Dödgrävarens pojke" skulle formas ut. I de första tre uppbrända försöken förekom inte några av domstolsutslagen eller bouppteckningar o.d.[24]

Sammanfattningsvis kan det således konstateras, att ett tidigt manuskript till Dödgrävarens pojke visar att Åke Wassings avsikt under något av de första efterkrigsåren var att skriva en berättelse med dokumentära inslag. Av någon anledning ändrades så planen, och samtidigt som författaren sedan under en följd av år på 1950-talet kompletterade sitt faktaunderlag med åtskilligt flera dokument, avstod han från att i sina litterära försök direkt citera ur handlingarna. Först vid mitten av 50-talet, då Wassing hade hunnit skaffa sig ett gediget dokumentärt underlag, återupptogs den ursprungliga planen, och debutromanen kunde få den dokumentära karaktär som den nu har. Om Vilhelm Mobergs utvandrarböcker, och möjligen även Strindbergs självbiografi, eller någon reportage-bok, i detta skede åtminstone i någon mån spelade en roll för beslutet att inte bara utnyttja dokumenten som stoffkälla utan att också låta dem bli föremål för referat och citat, det får anses som en öppen fråga.

2.

Till detta kan läggas ytterligare ett spörsmål. Man kan fråga sig om det också går att peka på någon tänkbar förklaring till den speciella berättarattityden till dokumenten i Dödgrävarens pojke. Svaret måste bli att man även i detta fall får inskränka sig till några iakttagelser och en teori. Redan berättarsituationen i Dödgrävarens pojke är ju f.ö. sådan att en analyserande och kommenterande hållning till dokumenten faller sig naturlig. Mannen som i vuxen ålder, bokstavligen eller i minnet, söker sig tillbaka till barndomens och ungdomens platser för att rekonstruera ett gåtfullt förflutet och finna sin egen identitet är i och för sig ett vanligt romanmotiv. Hela berättelsen är detektiviskt betonad och går i undersökningens tecken.

Å andra sidan finns det naturligtvis åtskilliga sådana skildringar som fullständigt, eller i det närmaste, saknar dokumentära inslag – Walter Ljungquists roman Liljor i Saron (1952) är ett exempel. Likaså är det lätt att finna exempel på romaner av denna typ, som visserligen har en dokumentär eller pseudo-dokumentär uppbyggnad, men som ändå saknar den aktiva berättarattityd till dokumenten, som uppmärksammats i Dödgrävarens pojke. Här kunde Aksel Sandemoses roman Det gångna är en dröm åberopas.[25]

Då det gäller Dödgrävarens pojke, får man emellertid hålla i minnet, att också ramberättelsens redogörelse för själva "undersökningen" har en konkret motsvarighet i verkligheten. Hand i hand med de litterära strävandena gick för Åke

Wassings del ambitionen att ta reda på hur det i verkligheten förhöll sig med de komplicerade familjerelationerna. Då berättaren granskar dokumenten och drar sina slutsatser i romanen, bör man alltså räkna med, att det i stort sett var just så som Åke Wassing själv hade gått till väga. Förmågan och lusten att handskas med dokument hör till bilden av Åke Wassings läggning. Han hade djup respekt för det konstnärliga men var samtidigt fascinerad av fakta, siffror och paragrafer. I hans hierarkiska världsbild befann sig den lagkunnige och praktiskt duglige morfadern, Johan Hjelm, romanens morfar Rak, på en av de högsta etagerna, det framgår inte bara av den färdiga romanen[26] utan också av utkasten från 40-talet och av breven till vännerna. På sid. 12 f i ett av de tidiga manuskripten, MS I a, heter det:

Jag har alltid beundrat morfar ty han tog inte enbart egna bekymmer som en man. Han bar även andras. Lagboken och bibeln kunde han på sina fem fingrar. Och han visste också att utnyttja sitt kunnande. Han började som bou(t)redare och auktionsförrättare och han slutade som bondeadvokat — d.v.s. självlärd jurist utan examina. En feldragen gårdsareal var för honom en småsak att dra till rätta igen och han fruktade inte att fara ända ner till Stockholm för att ta nappatag med vida mer berömda lagtolkare.

Det är ingen tvekan om att Åke Wassing delvis identifierade sig med morfadern och ville likna honom, trots att det tycks ha dröjt ända till 1956, innan författaren som vuxen fick tillfälle att prata ut ordentligt med honom. I ett brev vårvintern 1957 skriver Wassing: "Sedan för det andra och viktigaste, varför jag tycker om att skriva och rota i allt. Det har jag från min morfar."[27]

Det är med tanke på sådana uttalanden inte svårt att förstå att Åke Wassing t.ex. i augusti 1954 kunde ta sig tid med att på eget bevåg upprätta en självständig och detaljerad bouppteckning efter skogsarbetaren Adolf Eriksson, romanens Josef kolare, efter det att den ordinarie bouppteckningen redan var verkställd.[28] Om samma noggrannhet, detaljglädje och systematiseringsiver vittnar också de många arbetspapperen, inte bara de som gäller Dödgrävarens pojke, utan också de som ställdes samman inför arbetet med romanens fortsättning.[29] Det är mot denna bakgrund lättare att föreställa sig hur det gick till, då de dokumentära avsnitten i Dödgrävarens pojke fick sin karakteristiska utformning. Journalisten, historieberättaren och sagoförtäljaren Wassing, som lånat drag av den vetenskapligt arbetande historikern, är också något av lantlig sakförare eller bondeadvokat.

"Dokumentär" sanning eller "upplevelsesanning"?

1.

Man kan slutligen ställa frågan om Dödgrävarens pojke är en dokumentärskildring också i en annan betydelse. Att utformningen av inledningskapitlet och romanens sista tredjedel gör det motiverat att beteckna boken som dokumentär i den betydelse som Rømhild ger ordet, det har redan konstaterats. Därmed är också

sagt att vissa avsteg har gjorts från den fullständiga troheten mot stoffkällan. Den källkritiska proceduren "overskrides både i fremstillingen af enkeltheder og i det meningsperspektiv der opbygges". Men frågan är om romanen, bortsett från detta, i sig själv kan betraktas som ett dokument, en vederhäftig och detaljtrogen redogörelse för verkliga förhållanden. Visserligen är det uppenbart att dialogen till största delen måste vara fiktiv och att de "visionära" partierna är fantasiprodukter – "Och knappt har jag glömt min omgivning och tagit mitt första långa steg in i det förflutna, förrän jag får syn på min glade far . . .", är inledningen till ett av dessa partier. (Sid. 126) Dessutom bör det observeras, att berättaren vid ett flertal tillfällen i kapitel sju refererar till skildringen som "sagan",[30] samt att ett moment i svartsjukeskildringen – såsom ovan (sid. 44) nämndes – troligen fått en speciell tillspetsning.

Men hur förhåller det sig i övrigt? Ofta rör det sig ju om barndoms- och ungdomsminnen, och dessutom spelar ramhandlingens vandring från gård till gård en ganska betydande roll. Hur sann är i sådana avsnitt skildringen av personer, miljöer och händelser? Så generellt har frågan formulerats vid åtskilliga tillfällen, och författaren har själv givit svar, som visserligen varierar, men som ändå pekar i en bestämd riktning.

"Med så lite, lite dikt som möjligt hade jag följt upp ett fall som jag offrat en del års forskning åt", heter det med anspelning på Dödgrävarens pojke i en artikel 1962, avsedd för BLM.[31] Och i ett brev den 2 januari 1964 skriver Wassing till David Norrman, som förberedde studieboken Sextio romaner[32] och av den anledningen hade ställt vissa frågor:

> Mor var dotter till en banvakt och självlärd bondeadvokat. Och vad som står att läsa om dem båda i Dödgrävarens pojke är nog så historiskt riktigt som tänkas kan. Boken är ju en efterforskning efter det verkliga förhållandet. En jakt efter sanningen om vara öden och varför min far och jag egentligen hamnade i detta fattighus.

En halv sida längre ned i brevet heter det vidare:

> Frågan om vilken del av romanen som är mest biografisk, vilka handlingar som är autentiska torde väl vara det handlingsmässiga, ty där har jag så troget som möjligt försökt minnas rätt.

Men brevet ger också uttryck åt förbehåll beträffande den bokstavliga sanningshalten i romanen. Bl.a. skriver Wassing:

> Det bör ju stå var läsare klart också att en roman är en blandning på sant och osant, då det givetvis är en ren omöjlighet att en 40 års karl kan minnas ord för ord vad som sades i hans liv då han var bara 7 år. Men ändå är det inte lögn det som sägs, påhitt och förbannad dikt. Ty en lögn kan aldrig bli till någon god dikt, medan däremot en god dikt kan bli till en stor och ren sanning . . .
>
> Jag vill en berättelse mellan raderna också, om Ni förstår, ty dubbelbottnat är det mesta och skaparen en gåta. Lös gåtan Alfred dödgrävare och Ni vet mera om människan än jag. Se där en uppgift för Edra elever att bita i, ty själv har jag inte klarat den uppgiften ännu och på så sätt kan man säga att jag inte varit helt uttömmande heller. Men hellre det än att ljuga. Det är därför som om skapelsen liksom följer sitt eget spår då den väl tagit liv, man följer med historien som en slags tjänare bara.

Går man så till uttalanden som gjordes under månaderna närmast efter debuten i september 1958, så finner man att Wassing i än högre grad framhåller de fiktiva dragen i romanen. "Mycket . . . är lögn . . . de faktiska omständigheterna ur mitt liv är inbakade i den litterära lögnen", heter det t.ex. i ett intervjureportage i Örnsköldsviks Allehanda den 2 februari 1959. Och i ett reportage i Stockholms Tidningen den 5 oktober 1958 skrev Dag Lindberg:

Åke Wassing hade bestämt sig för att hålla dikten på avstånd och låta sin historia bli en rapport från verkligheten. Varken mer eller mindre. Alltmer hetsad av sitt begär att avslöja sin egen identitet jagade han ur gård i gård i Uppland och Hälsingland. Det var ju där man visste.

Skrev och slängde i pannan. Och sprack. Utan dikt, utan fabler ingen bok. Det skulle ta lång tid att lära detta enkla . . . innan han vågade ta steget fullt ut – mot och in i dikten.

Två dagar tidigare kunde man i Söderhamns-Kuriren läsa en artikel om Åke Wassing.[33] Bl.a. återgavs följande yttrande:

Jag utgår från det självbiografiska och vilken författare gör inte det? Men mitt mål har inte varit att berätta historien om mitt eget liv. Jag har velat berätta om människor kort och gott, om människor ur en bestämd social miljö.

Lindrigast hade jag kanske kommit undan om jag rakt på sak berättat om hur jag hade det. Men hade inte boken i så fall blivit ointressant för andra än mig själv? Jag tror det. Att det inte heller var en framkomlig väg tycker jag bevisas av det faktum att jag inte kunde fullborda romanen med de utgångspunkterna och detta trots all tänkbar uppmuntran av bl.a. Ivar Lo-Johansson. Nej, jag tror jag gjorde rätt när jag avstod från att skriva direkt självbiografiskt och inriktade mig på att berätta en historia som, med olyckliga förutsättningar kan gälla var och en, att sammansmälta det personliga stoffet med något jag kan kalla ett allmänt människoöde. Det blev mera dikt på det viset och det var dikt jag ville, inte självbiografi.

Författaren gör således inte själv något som helst anspråk på att hans bok skall betraktas som någonting annat än dikt, ett konstverk. Å andra sidan kan man lägga märke till hans starka tro på diktens förmåga att – med en egen inre logik – säga det väsentliga. "Ty en lögn kan aldrig bli till någon god dikt, medan däremot en god dikt kan bli till en stor och ren sanning", heter det i brevet till David Norrman, och det talas där också om berättelsen som "liksom följer sitt eget spår" och om författaren som "följer med historien som en slags tjänare bara".

2.

Vad Wassing framhåller är således att det självbiografiska stoffet ofta behöver struktureras, innan det som dikt kan få sanningens dignitet, ett förhållande som har påpekats av många, både förr och senare.[34] Verklighetsmaterialet måste m.a.o. sovras, arrangeras och kompletteras – antingen detta nu sker intuitivt eller inte – för att det en gång upplevda skall kunna få ett adekvat litterärt uttryck, och för att läsaren skall kunna erfara det skildrade som äkta. Karl-Erik Lundevall diskuterar i ett avsnitt av sin avhandling från 1953 – i ett vidare perspektiv än bara den självbiografiska skildringens – sanningsbegreppet med avseende på 80-

talsnaturalismen,[35] och han framhåller att det som "naturalismen likaväl som diktning i allmänhet har att erbjuda" är det som i estetiken kallas för "upplevelsesanning",[36] något som inte är identiskt med suggestion eller verklighetsillusion och som inte heller sammanfaller med den vetenskapligt verifierbara "påståendesanningen". "Upplevelsesanning" är som Lundevall uttrycker det "sanning *mot* livet och verkligheten",[37] och för att denna sanning skall träda i dagen krävs det således ofta en konstnärlig bearbetning och strukturering av berättelsestoffet.

En inblick i hur denna strukturerande process kan ha gått till, då det gäller Dödgrävarens pojke, kan vi få genom ett jämförande studium av ett parti av den tryckta romanen och motsvarande avsnitt i ett av de bevarade tidiga utkasten. Därmed får vi också en antydan om hur det möjligen förhåller sig med samspelet mellan det faktiska och det fiktiva i just denna del av romanen. Jag väljer auktionsskildringen i kapitel 14 som lämpligt studieobjekt. Det rör sig där visserligen delvis om uppgifter hämtade från ett par inventarielistor, men framför allt torde skildringen bygga på barndomsminnen, som i olika etapper stöpts om och vidareutvecklats.

Det är i detta fall framför allt MS I b, som kan kasta ljus över skapelseprocessen, men innan jämförelser företas med detta manuskript, skall ett par ord sägas om ett annat i sammanhanget intressant dokument, nämligen arbetshäftet "Axel och Elma", I detta har författaren någon gång under åren 1956–57 ställt samman vissa delar av det faktiska underlaget för berättelsen, så långt det var bekant för honom vid denna tid då den slutliga versionen av romanen skrevs. Häftet, som i kronologisk ordning redogör för de viktigaste händelserna i de båda makarnas liv, har på sid. 13 hunnit fram till året 1927, och noteringarna visar, att Wassing ingalunda var helt säker på tidpunkten för den första auktionen, den som i romanen beskrivs i kapitel 14. Överkorsningar, frågetecken i marginalen och formuleringar som "Kan möjligen auktionen ha varit nu?" talar här sitt tydliga språk. Däremot tycks datum för fastighetsauktionen ha blivit klarlagd. På sid. 14 i häftet heter det nämligen: "Den 27 juni går stället på exekutiv auktion i Bollnäs tingshus . . ." Dessutom blir det bekräftat, att Wassing själv verkligen bevittnade den tidigare auktionen. "Alltnog", läser man på sid. 14, "auktionen kom till stånd och den bevittnade jag från ett hål i höskullsväggen."

Dessa iakttagelser ger i första hand anledning till ett par slutsatser. Auktionsskildringen i 40-talsmanuskriptet, MS I b, återfinns på sidorna 36–42, och här äger fastighetsauktionen rum vid "hälsingestället" – och således inte i Bollnäs – i omedelbar anslutning till auktionen på djur och inventarier. Detta kan bero på att författarens minnesbilder var diffusa, men det kan också vara ett medvetet litterärt grepp. Vad som är minnesanteckningar, och vad som är försök till litterär gestaltning i detta manuskript är mycket svårt att avgöra. Beträffande den slutliga utformningen av Dödgrävarens pojke kan det emellertid noteras, att författaren har avstått från den berättartekniskt rationella lösningen att, såsom fallet är i MS I b, låta båda auktionerna äga rum vid samma tillfälle. Han har i stället tagit hänsyn till de faktiska förhållandena och i romanen berättat om två olika auktioner, den

tidigare utförligt skildrad i kapitel 14, och den senare helt kort relaterad i kapitel 16 utan att någon plats för auktionen anges. Så långt har författaren tydligen vinnlagt sig om att följa verkligheten i spåren i den mån han kände till de verkliga förhållandena. Den yttre ramen tycks m.a.o. inte vara fiktiv. Men hur förhåller det sig, om man i stället ser till detaljer i den utförliga auktionsskildringen i kapitel 14? En granskning under jämförelse med MS I b kan ge besked.

I romanen inleds auktionsavsnittet med att Björn sänds till skolan på morgonen utan att helt ha fått klart för sig, vad som skall hända i hemmet under dagen. Han vill veta vad "auktion" är för något, men modern föreslår honom att fråga lärarinnan i skolan i stället. Under en teckningslektion passar han så på att fråga, och beskedet blir chockartat. "I nästa ögonblick flyger jag ut genom dörren och löper som jag aldrig tidigare gjort bygatan hem", heter det på sid. 406.

Man lägger märke till klassrumsscenens målande detaljer och dramatiska förlopp. Med kontrasteffekter byggs stämningen upp. Kamraterna ritar "små långsvansade hälsingehästar", medan Björns häst däremot är "en upplandsmärr med en mage som ett åskmoln och nästan ingen svans alls". Och kamraterna fnissar och lärarinnan "tittar en smula medlidsamt", då frågan om auktion kommer upp. Man tycker verkligen synd om romanpojken.

I MS I b däremot återges en något annorlunda händelseutveckling. På sid. 37 läser man:

> Auktionsdagen skickas jag till skolan i vanlig ordning men en stor ångest har gripit om mitt hjärta varför jag blir en mycket ohörsam elev. Jag får plötsligt för mig att mor också skall säljas och under vår första rast smiter jag min väg från skolan och springer hem.[38]

Om klassrumsscenen i romanen återger minnesbilder av en verklig händelse, förefaller det troligt att författaren skulle ha tagit vara på denna poäng också då han skrev det tidiga manuskriptet på 40-talet. I detta tycks eljest inga försök göras att dölja eller avstå från dramatiska och melodramatiska effekter. I stället är det förmodligen så, att den korta skolskildringen på sid. 406 i romanen är ett exempel på hur diktarfantasien lyckats ge liv och åskådlighet åt ett förlopp, som i verkligheten hade det mesta av sin dramatik förlagd till ett inre plan. Det är troligen inte den exakta sanningen punkt för punkt som återges, det är snarare fråga om "upplevelsesanning".

I nästa scen i Dödgrävarens pojke kommer pojken hemrusande från skolan och finner gårdsplanen full med auktionsglada bybor. Uppjagad, arg och rädd rusar han fram till auktionsutroparen, "övergycklaren", i ett desperat försök att stoppa försäljningen. Först sedan modern talat lugnande med honom, går han åt sidan och klättrar upp på höskullen, dit han också tar med sig sin kälke "för att ingen skall göra sig lustig över den". "Och med kälken under mig i mitt favorittillhåll vid gluggspringan mot marknadsplatsen, lägger jag mig att titta på fortsättningen av auktionen", heter det på sid. 408.

Detta är ett avsnitt som helt saknar motsvarighet i det tidiga manuskriptet. I detta springer pojken i stället direkt upp på höskullen utan att först ha visat sig för

folket på gårdsplanen. Men ytterligare en skillnad faller i ögonen. I romanen är pojken framför allt rädd att hästen skall säljas. På sid. 407 heter det:

– Men varför kommer du hem? frågar min mor och tar hand om mig.
– Du tänker sälja hästen. Du tänker sälja allt vad vi har. Hela gården är full med hämtare. Är det slut nu?

I MS I b blir visserligen hästen nämnd i auktionsskildringen. "Jag tycker så synd om honom vår vita häst som jag ridit så många gånger på", heter det på sid. 38. Men långt större oro visar pojken för sin mor. I det tidigare citerade avsnittet på sid. 37 i manuskriptet hette det: "Jag får plötsligt för mig att mor också skall säljas", och lite längre ned på samma sida läser man: "Gråten stockar sig i halsen på mig och jag bävar inför det ögonblick när mor skall föras ut." Då skildringen nått fram till försäljningen av själva fastigheten, tror pojken, där han sitter gömd på höskullen och kikar ned på gårdsplanen, att ögonblicket har kommit. På sid. 39 f i MS Ib läser man:

Efter detta går utroparen åter upp på trappan och tar plats bakom bordet. Han håller två stora häftade böcker i handen och alla samlas nedanför honom och de högst larmande rösterna tystas ner. Han slår i bordet med sin klubba och kallar till sig allas intresse. Ur böckerna läser han några siffror och jag hör honom nämna min mors namn.

Hon kommer ut på trappan och med ens står det klart för mig att mamma skall säljas. Som om kniven stuckits i mig rusar jag upp och tumlar ut för trappan ner i stallet och skrikande kommer jag ut på gården "Sälj inte mamma — sälj inte mamma."

Man kan fråga sig varför författaren inte lät pojken få behålla denna ångslan för modern i den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke; rädd för effekter som vetter åt det sentimentala är Wassing ju eljest inte. Det är möjligt att anledningen är helt trivial. Vid närmare eftertanke kanske författaren ansåg en sådan reaktion alltför barnslig för en sjuåring, antingen 40-talsmanuskriptet ger uttryck åt en verklig minnesbild eller är ren fiktion. Men det finns också en annan möjlighet, ett förhållande som har något väsentligt att säga om diktandets villkor.

I klassrumsscenen på sid. 406 i romanen tilldrog sig en hästteckning ett visst intresse, den markerade Björns särställning i förhållande till klasskollektivet. Men hästen och teckningen har ytterligare en funktion att fylla. Då ordet "auktion" skall förklaras heter det: "Det vet jag, säger en och vinkar med handen. Det är om man säljer bort den där hästen som Björn ritat." Man tycker sig se spåren av en kedjereaktion under skapelseprocessen. Hästteckningen, som blev ett blickfång med visst symbolvärde i klassrumsscenen, får en vidgad verkningskrets och blir bestämmande också för de avsnitt som följer närmast därefter. Och resultatet blir att författaren ändrar sina planer. Då pojken skall förklara varför han sprungit hem från skolan, visar det sig att hans oro i första hand gäller just hästen. Men också vid ett senare tillfälle riktas uppmärksamheten speciellt på den vita upplandsmärren. Då den skall klubbas bort, målar författaren upp en liten scen med grälla effekter. På sid. 410 i romanen heter det:

Och nu . . . det värsta att vara med om. Tunga stamp i lidret och vår vita märr i ett grimskaft runt gårdsplanen.
— Nå? ropar utroparen. Vem? Och hur mycket?
— Om alla tiger så bind henne bak giggen, svarar en bullrande karl ur hopen och skämtar bort köplusten kring henne.

Vår vita märr med insjunkna sidor och mask i magen klipper med öronen och visar oro inför den bullrande mannen: Ska du inte ha selarna? frågar utroparen när affären är gjord.
— Det räcker med grimskaftet, svarar slaktaren och hoppar upp i sin gigg för att med egen märr dra igång vår mot hennes sista färd i Hälsingland. Upplandsmärren har gjort sitt. Inom kort skall hon bara finnas till på en skolteckning.

Ja, upplandsmärren har gjort sitt också i berättarteknisk bemärkelse. Den har tjänat som ett sammanbindande element i auktionsskildringen, en strukturerande faktor, som befordrar intrycket av äkthet och ger läsaren förnimmelsen av att ha tagit del av en "upplevelsesanning".

På sid. 409—411 i romanen följer så en tämligen detaljerad redogörelse för vad som försäljs och vem som köper. I vissa fall vidgas uppräkningen till en liten situationsskildring. Där är fästfolket som kan skaffa sig just det som de behöver för att kunna sätta bo. Där är den nyss återgivna scenen, då hästen säljs. Men där är också "en liten trådsliten gumma", som blir helt lycklig, då hon "får pengarna att räcka till vår gamla skällko". Det har redan på sid. 408 i romanen talats om två olika listor. På den ena har Lilly skrivit upp sådant som skall säljas, och på den andra återfinns det som skall behållas av inventarier, bohag och djur, och romanpojken lugnas med att "vår lista" ändå är störst.

Det är tydligt att författaren här har utnyttjat dokumentärt material. Bland de efterlämnade papperen finns två förteckningar, tydligen avskrifter som Wassing själv har gjort.[39] Rubrikerna lyder: "Auktionsgods från Såsarv 1927" respektive "Elmas behållning från Såsarv", och romanens uppgifter stämmer i stora drag; i listorna återfinns både bikupor och "porslinsservis för 12 personer".

I en kort passage mitt på sid. 411 i romanen är situationen åter tillspetsad, då auktionsfolket kommer upp på skullen för att "prata hö". Här har en jämförelse med 40-talsmanuskriptet åter en del att säga om diktarfantasiens arbete. På sid. 38 f i MS Ib heter det:

Och sen händer något som med ens får mig att hastigt ta betäckning långt under höet. Upp på skullen kommer utroparen och hugade spekulanter på höet. Jag fattar det hela som att de är ute efter min kälke och jag ligger orörlig för att un(d)gå upptäckt. De stannar framför mig och sparkar i höt under det de diskuterar priset.

Här noterar man att författaren vid något tillfälle har laborerat med en alternativ utformning. Ovanför "min kälke" finns ordet "mig" ditskrivet med anilinpenna, en ändring som onekligen har en viss betydelse för den psykologiska gestaltningen. Effekten torde bli en stegring åt det patetiska hållet, man erinras om att pojken fått lära sig att vara rädd för "hämtare".[40] Som framgår av texten i romanen har författaren löst problemet genom att formulera sig något mera svävande. På sid. 411 heter det:

Efter djurförsäljningen får jag plötsligt brått att tänka på min egen säkerhet. Man har börjat prata hö och sökt sig till stegen upp till mig. Som en snok ålar jag mig rätt in i fodret och efter mig drar jag kälken. Jag är som en liten Vasa-son i halmlasset undan danskarna . . .

Det troskyldiga har ersatts med det rutinerade och en aning glättade, och med hjälp av ett par bilder har framställningen fått den rätta flykten. Därmed är auktionsskildringen i kapitel 14 i det närmaste avslutad. Med några ord beskrivs hur gårdsplanen töms på folk, och hur modern och auktionisten gör upp om det ekonomiska. Dock skall ytterligare en jämförelse med MS Ib företas, en jämförelse som förstärker det intryck av kalkylerad glättighet i romanen som nyss noterades. Då mor och son summerar dagens händelser är stämningen trots allt inte bara dyster. På sid. 412 i romanen läser man:

Och som min mor lovat . . . det märks inte så mycket att vi haft auktion, inte i själva byggningen. Det går faktiskt att komma över att vi förlorat 86 olika saker som vi själva en gång köpt in. Vi har fått 700 kronor i stället. Sedan har vi mors lista med 53 saker kvar, och dom räcker åt oss. Kan jag bara låta bli att tänka på hästen, skällkon och bina, så kommer vi över det som hänt.

Framställningen i MS Ib företer en slående kontrast till detta. På sid. 41 i utkastet läser man:

Mot aftonen går ut (-) och inropare till sitt medförande de saker som inropats och det mesta försvinner från gården. Hästen och alla kor så när som på en som mor ropat på leds bort och huset står skrämmande tomt. En säng står kvar i köket och i den bäddar oss mor en plats för natten. När vi krupit ner och mor släckt lampan om oss hör jag henne stilla gråta med ryggen vänd mot mig. Jag söker trösta men hon ber mig bryskt vara tyst och länge ligger jag och funderar på saker jag inte kan förstå.

I det optimistiska brev, som Wassing skrev till en av sina vänner då manuskriptet till Dödgrävarens pojke i det närmaste var fullbordat, sägs det att målsättningen var att den blivande boken skulle bli en "schlager"; den skulle "mest av allt" präglas av "gott humör".[41] Hur framställningen i 40-talsmanuskriptet förhåller sig till verkligheten kan inte avgöras. Man kan bara konstatera, att i valet mellan en tragisk slutvinjett till auktionsskildringen och en optimistisk, så har författaren i romanen valt det senare alternativet. Det är verkligen sant att Dödgrävarens pojke mest av allt präglas av gott humör. "Och på kvällen, när min mor fått möblera om", heter det på sid. 412 i romanen, "har jag faktiskt glömt de många råa skratten också. Då dansar jag solodans för henne i skjortan för att hon inte skall börja längta efter Josef . . ."

Auktionsskildringen i kapitel 14 utgör trots allt en ganska liten del av den totala volymen i Dödgrävarens pojke, och den typ av jämförelser som här har gjorts kunde naturligtvis ha utsträckts också till andra delar av romanen. Material för sådana iakttagelser saknas i och för sig inte. Man kunde t.ex. ha granskat romanens framställning av den uppländska storbondemiljön eller teckningen av Pås karaktär under jämförelse med arbetsbladens anteckningar. Intrycket skulle förmodligen ha blivit detsamma, d.v.s. man skulle troligen finna att den konstnärliga

bearbetningen också här sätter sin prägel på berättelsen. Dödgrävarens pojke är m.a.o. i sig själv inte något dokument i någon annan betydelse än många andra självbiografiska romaner av god kvalitet. Berättelsen är sann på konstens villkor såtillvida att "Dichtung und Wahrheit" i Wassings roman har ingått en konstnärligt så fullvärdig sammansmältning, att vi som läsare erfar det skildrade som äkta, som "upplevelsesanning".

Kapitel III.

Tidsskiktningen och kompositionen

En bakgrundsskiss

Dödgrävarens pojke är visserligen inte någon modernistisk experimentroman, men skildringens fabel, företaget att med minnets hjälp och på andra vägar rekonstruera och ge liv åt mer eller mindre dunkelt anade händelser i olika skikt av det förflutna, gör det ändå motiverat att betrakta Wassings bok mot bakgrund av den vittförgrenade romantradition under 1900-talet, som begagnar sig av tidsskiktningens metodik. A.A. Mendilow, som studerat tidsfaktorns betydelse i romanlitteraturen i sitt arbete Time and the Novel, konstaterar att tidsdimensionen är oupplösligt förknippad med människans sätt att uppleva tillvaron och att tidsbegreppet därför också på ett naturligt sätt från början hör samman med romanen som konstform.[1] Samtidigt slår han emellertid fast, att tidsfaktorn på ett alldeles särskilt och påtagligt sätt spelar en roll i romanlitteraturen just i vårt eget sekel. Han citerar Stephen Spender, som hävdat att "Modern literature is obsessed with problems of time".[2]

En sida av detta markanta litterära intresse för tidsfrågorna kommer till synes i en rad betydelsefulla självbiografiska skildringar, som alla kan samlas under den rymliga rubriken "Quest for identity" och som alla präglas av att spänningen mellan förr och nu och förhållandet mellan olika skikt i det förflutna spelar en betydande roll. Marcel Prousts väldiga romanverk A la recherche du temps perdu (1913–27) kan här ses som något av en prototyp.[3] Berättartekniskt yttrar sig också tidsfascinationen som ett ivrigt experimenterande med olika former av tidslagring och omkastad kronologi i berättandet.[4] Vid mitten av 1920-talet förelåg det, skriver Wayne C. Booth i The Rhetoric of Fiction, en välutvecklad tradition inom den realistiskt inriktade berättande prosan enligt vilken det var orealistiskt "to begin at the beginning and plod methodically through to the end".[5] Booth citerar Ford Madox Ford, som, med ett slags common sense-motivering, i en skrift från 1924 bl.a. pläderade för att berättarmetoden i stället, med hjälp av flash-backs, borde sträva efter att efterlikna det verkliga livets villkor då man lär känna en människa: "in your gradual making acquaintanceship with your fellows you never do go straight forward."[6]

Mera radikala former av tidsskiktning föreligger, då det litterära verket i sin helhet ter sig som något av ett collage.[7] Först då har man vad som Mendilow för sin del betecknar som "time-shift" i egentlig bemärkelse. "One essential feature of the time-shift technique", skriver Mendilow, "is that the author does not describe or summarise for the reader events occurring in the intervals between constituted

scenes . . . No matter how interrupted or broken up an episode may be by inserted or intervening events, between the breaks there must be no author's links such as summaries, temporal explanations or expositions."[8]

Som viktiga teoretiska förutsättningar för dessa diktarnas ihärdiga försök att litterärt gestalta tidsproblemen brukar – vid sidan av Freuds djuppsykologi och C.G. Jungs arketyp-lära – ofta "flödes-tanken" och intuitionsläran i Bergsons filosofi framhållas. Proust karakteriseras ofta som "the chief literary exponent of Bergson's philosophy of time",[9] och som lika självklart framställs Bergsoninflytandet på en diktare som Virginia Woolf,[10] medan Thomas Wolfe återigen anses höra till dem som anammat Bergsons filosofi i en mera uttunnad och förmedlad form.[11]

I nordisk litteratur framstår Eyvind Johnsons författarskap kanske som den mest självklara exponenten för denna den moderna västerländska litteraturens tidsbesatthet, och att Bergson, liksom även Jung, också för Eyvind Johnson varit betydelsefulla inspirationskällor – åtminstone på ett allmänt plan – har fastställts i en undersökning av Stig Bäckman.[12] Ytterligare exempel inom nordisk prosa på tidsskiktning, som mer eller mindre direkt, och åtminstone till en del, torde ha sin förutsättning i Bergsons tidsfilosofi och Jungs arketyp-lära är Aksel Sandemoses roman Det gångna är en dröm (1944). Staffan Björck framhåller i Romanens formvärld, att den komplicerade tidslagringen i Sandemoses roman – liksom i William Faulkners The Sound and the Fury (1929) – inte bara är ett "konstnärligt verkningsmedel" eller ett led i den psykologiska gestaltningen. Tidsskiktningen har också en vidare, "en sorts filosofisk grund". "Allting har redan hänt, då det händer, det blir verkligt först då det sällar sig till det förflutna som äger oss", heter det i Björcks karakteristik; den "vacklande tidsrelationen", skriver Björck, "är en del av diktarens egen livstolkning".[13]

Man finner således att frågorna om tiden, om nuets förhållande till det förflutna, sätter sin prägel på viktiga delar av den mest betydande skönlitteraturen i vårt eget sekel. Ofta reflekteras tidsproblemet inte bara i dialog eller författarkommentar utan också i verkets struktur som en form av tidsskiktning, och motiveringen för denna bearbetning av tidsfrågorna är alltså ofta psykologisk eller filosofisk. I-bland kan den också, på ett mera allmänt sätt, ha sin grund i en genomtänkt plan för hur den litterära gestaltningen skall kunna närma sig det verkliga livets villkor så mycket som möjligt.

Emellertid är det uppenbart, att tidsskiktningen i en roman också kan tjäna mera näraliggande – i mera inskränkt mening – berättartekniska syften. Ett exempel på detta är Knut Hamsuns debutroman Sult (1890). Det gäller i denna jag-roman ett speciellt förhållande mellan "erzählendes ich" och "erlebendes ich", och Rolf Nyboe Nettum har i en ingående analys demonstrerat hur avståndet mellan huvudpersonernas olika uppenbarelser – som berättaren, som den naivt och spontant upplevande "romanhjälten" och som den mera medvetet reflekterande sidan av samma personlighet – låter händelserna i Hamsuns berättelse framstå i en självironisk sidobelysning, som ger skildringen en alldeles egen friskhet och sälta.[14]

Ännu ett exempel är Walter Ljungquists roman Liljor i Saron (1952). Det är en skildring, som gestaltar berättarens spaning mot upplevelser i det förflutnas halvdunkel, och den har analyserats i en uppsats av Bertil Romberg i Svensk litteraturtidskrift 1957.[15] Och även här sätts tidslagringen i berättelsen i samband med – inte ett filosofiskt eller psykologiskt tankesystem – utan med personkarakteristiken. Läsaren vet nämligen, förutsatt att han tagit del av Ljungquists roman Revolt i grönska, publicerad ett år tidigare än Liljor i Saron, att den fiktive berättaren i den sistnämnda boken, Jerk Dandelin, är författare till yrket. Och hans "skickliga, ja raffinerade dispositioner av berättelsens båda tidsplan" bidrar till att karakterisera honom som person. "Än en gång måste understrykas", konkluderar Romberg, "att den drivna symbolfloran, de elegant genomförda parallellismerna i händelseförloppet, det envisa fasthållandet vid 'ön i det förflutna' i Jerks berättelse får sin förklaring av det faktum, att berättarens fiktiva yrke är författarens."[16] Ytterligare exempel ger Staffan Björck, då han i Romanens formvärld kommenterar tidslagringen i Gustaf Hellströms roman Snörmakare Lekholm får en idé (1927) och Walter Ljungquists Nycklar till okänt rum (1950). "Både för Hellström och Ljungquist är den kronologiska omlagringen en konstnärlig arbetsmetod", skriver Staffan Björck, "inte uttryck för en psykologisk eller filosofisk livsuppfattning."[17]

Man kan således konstatera, att tidsfaktorn i den berättande prosan kan ha mycket varierande uppgifter i texten. Den kan – för att nu bara nämna ett urval av möjligheter – förmedla en livssyn eller en filosofisk eller psykologisk tanke. Den kan rent allmänt ingå i en strävan att stärka den realistiska tendensen. Den kan vara ett redskap för ironi eller andra typer av vinklade berättarhållningar, och den kan på ett otal skilda sätt stödja och förstärka karaktärsteckningen i personbeskrivningen. Och ofta är det givetvis fråga om kombinationer av de ovan nämnda funktionerna, eller av andra sådana.

Utgångsläget

Då det gäller de kronologiska arrangemangen i Dödgrävarens pojke finns det – med den kännedom vi har om verkets tillkomst och Åke Wassings intresseinriktning – ingen anledning att spekulera över medvetet planerade filosofiska eller psykologiska övertoner. Inte desto mindre är det uppenbart, att just tidsskiktningen måste betyda oerhört mycket för hela romanens sätt att fungera, inte minst är det den som avgör intrycket av berätttelsens uppbyggnad d.v.s. romanens komposition. Uppgiften i detta kapitel blir därför att karakterisera de olika tidslagren i Dödgrävarens pojke, var för sig och i inbördes samverkan och att söka svar på ett antal hithörande frågor. Vad vet vi om, och vad kan vi av texten sluta oss till beträffande författarens arbetsmetod? Hur ter sig verkets uppbyggnad ur kronologiens synpunkt? Vad betyder denna uppbyggnad för skildringens sätt att fungera, och i vad mån kan detta funktionssätt relateras till det vi vet om författarens avsikter och konstnärliga orientering?

Emellertid är det uppenbart, att de kronologiska relationerna är beroende av berättarens position i skildringen, och det torde därför knappast vara möjligt att studera tidsskiktningen i Dödgrävarens pojke utan att samtidigt ta hänsyn till graden och arten av "författarens närvaro i verket", bl.a. måste synvinkelfrågan bli aktuell. Det kan då omedelbart konstateras, att Dödgrävarens pojke – trots de nyanseringar och preciseringar som här skall företas – till sin *grundläggande* karaktär är en jag-berättelse enligt den definition, som Bertil Romberg ger begreppet i sin bok om jag-romanens berättarteknik: "By a first-person novel is meant a novel that is narrated all the way along in the first person by a person who appears in the novel, the narrator."[18]

På de sista 121 sidorna i Dödgrävarens pojke, fr.o.m. sid. 379 i kapitel 13 och till romanens slut, kan berättaren betecknas som huvudperson, eftersom romanen här huvudsakligen har karaktär av barnskildring. Vi får till stor del den berättarsituation, som Bertil Romberg beskriver som typisk för "the memoir novel" med en berättare som ser tillbaka på sin barndom och ungdom från ett relativt långt tidsavstånd och där skillnaden mellan "erlebendes Ich" och "erzählendes Ich" gör sig påmind i samband med berättarens kommentarer.[19] En liknande situation föreligger i så gott som hela kapitel sex samt dessutom i ett 22 sidor långt parti i kapitel två (sid. 37–58), och i viss mån måste man även betrakta berättaren som huvudperson i skildringarna av intervjuresorna till Uppland och Hälsingland, där uppgifterna om händelserna i det förflutna samlas in. Intresset är visserligen inriktat mot det längesedan förgångna, men det är ändå i stor utsträckning berättarens upplevelser och iakttagelser i nu-planet vi får ta del av.

I andra delar av Dödgrävarens pojke däremot är berättaren i utpräglad grad en biperson i händelseförloppet. Så förhåller det sig framför allt i stora delar av den äktenskaps- och svartsjukeskildring, som utgör romanens centrum och kärna och där dödgrävaren Alfred framstår som centralgestalt bl.a. därför att hans livsöde får den fylligaste bakgrundsteckningen. Här ger Norman Friedmans begrepp "I as Witness" en god beskrivning, då det heter att "the witness-narrator" är "more or less involved in the action" och betraktar händelserna från "what may be called the wandering periphery".[20]

Då tidsskiktningen i Dödgrävarens pojke i det följande skall analyseras, kommer det således att ske med uppmärksamheten samtidigt vänd mot berättarens position. Tidsskiktningen betyder mycket för den uppfattning vi får om romanen, men tidsskiktningen i sin tur är på ett avgörande sätt beroende av berättarens synvinkel och berättarens inställning, då det gäller att kommentera det skildrade.

De olika tidsplanen

1.

Det som skiljer Dödgrävarens pojke som helhet från den typ av jag-roman som nyss nämndes, d.v.s. "the memoir novel", är bl.a. det faktum, att berättelsen inte

enbart redogör för ett händelseförlopp i det längesedan förflutna utan dessutom skildrar berättarens arbete med att samla in uppgifter om detta händelseförlopp. Resorna till Uppland och Hälsingland och de många intervjuerna där är en viktig del av skildringen och framstår som något av en bärande stomme i romanbygget. Fr.o.m. kapitel 11 lämnas visserligen detta plan i berättelsen nästan helt ur sikte, men på romanens näst sista sida sker en återknytning, då berättaren "på återvägen till nuet och verkligheten" passar på att göra ett besök hos ytterligare en person, som en gång i tiden bidrog till att forma hans öde.

Kompositionen i Dödgrävarens pojke kan därför beskrivas som en ramberättelse med en serie utvikningar i form av tillbakablickar av varierande längd och utförlighet. Ramberättelsen, d.v.s. berättarens upptäcktsfärd och intervjuer i Uppland och Hälsingland, får via uppgifter på skilda håll i romanen en bestämd tidsförankring. Redan bokens första mening ger ett konkret besked om tiden: "mot slutet av 40-talet" inträffade den händelse, som snart nog fick berättaren att starta sina efterforskningar. Och på sid. 94, där berättarens besök hos "den Vita" skildras, läser man: "AVLÖNINGSDAG, tänker jag och blir 15 år yngre som på Pål-tiden." Den period i berättarens liv som här åsyftas skildras i kapitel 2, där man på sid. 52 blir upplyst om att årtalet den gången var 1936, vilket således innebär att ramberättelsens år är 1951. En annan uppgift som tidfäster ramberättelsen till något av 50-talets första år återfinns på sid. 320, där berättaren beskriver sig själv som "en spårare som ligger 25 år efter" i tiden. Strax innan, i slutet av det föregående kapitlet, har då berättats om Alfreds snöpliga flykt från sitt eget hem på hösten 1925.[21]

Syftet med berättarens efterforskningar kommer också till uttryck i romanens inledning; redan efter ett tiotal sidor är läsaren insatt i förhållandena och bekant med berättelsens närmaste förutsättningar. "Men mitt ärende är nu att försöka finna svar på frågan varför min far och jag blivit boende på fattighuset", heter det på sid. 9. Fadern ter sig för berättaren som en psykologisk gåta, och det gäller därför att reda ut dennes förhållande till sina närmaste, till hustrun Lilly, till svågern och antagonisten Pål, till rivalen Josef i hälsingeskogen och till föräldrarna i nämndemansgården i Uppland. Denna målsättning formuleras sedan på nytt vid skilda tillfällen i romanen. "Själv söker jag vägen till fattighuset", heter det t.ex. på sid. 223.[22]

Emellertid står det så småningom klart, att berättarens intresse för gåtan Alfred och hans önskan att utforska "vägen till fattighuset" också öppnar möjligheter till en ny upplevelse av den egna personligheten. "Att Du och Du, grannen och utlänningen finns, att trädet, månen och syrsan existerar är underbart att veta. Enkelt, självklart och anatomiskt riktigt. Men att just jag finns till och existerar tycks mig som någonting högst märkvärdigt", heter det i upptakten till kapitel sex, och den inriktning på självförståelse, som dessa rader vittnar om, får en bekräftelse i berättarens samtal med morfar Rak i kapitel sju. Berättaren förklarar där sina avsikter för morfadern och summerar vad han dittills vunnit. På sid. 182 heter det:

Jag skrev till morfar och jag for till Uppland. Och där fick jag veta att min far nog varit dödgrävare en tid, men att han i första hand ändå varit nämndemansson med sex generationer bönder bakom sig som i sin tur på morssidan haft tre generationer präster bakom sig, och vars stamfar, i sin tur varit fogde på ett upplandsslott. Från 1500-talet och fram till dags dato bara upplänningar. Kom sedan och säg att jag bara är en dödgrävares pojke från fattighuset i Hälsingland.

I Bengt Nermans artikel "Jaget och medmänniskorna" i tidskriften Perspektiv 1961 diskuteras Åke Wassings två första böcker under jämförelse med Walter Ljungquists författarskap, och det heter där bl.a.: "Debutboken, Dödgrävarens pojke från 1958, berättades av en man som bakom sina egna och andras minnesbilder sökte sina döda föräldrars rätta identiteter, för att till sist nå fram till sin egen."[23] Det är naturligtvis en riktig beskrivning, och det är därför uppenbart, att berättarens undersökning i Dödgrävarens pojke – på ett mycket konkret och handfast sätt – gestaltar ett för jag-romanen typiskt tema. Franz K. Stanzel framhåller i Typische Formen des Romans att frågan "wer bin ich", uttalat eller underförstått, är närmast oupplösligt förbunden med jag-romanens berättarsituation. På sid. 36 i den nämnda boken heter det: "Nicht alle Ich-Romane öffnen sich darauf hin, aber fast alle führen wissend oder unwissend daran heran. Im Ich-Roman versucht sich ein Mensch selbst zu begreifen, sich zu definieren, von seiner Umwelt abzugrenzen." Denna strävan till självförståelse är alltså av central betydelse i Dödgrävarens pojke. I formeln "Quest for identity" finner man – för att använda Erland Lagerroths uttryck och begrepp – "principen för den episka processen" på ramberättelsens nivå i Åke Wassings roman.[24] "Att jag bott på fattighuset som liten är en sak jag aldrig glömmer", säger berättaren på sid. 183 i Dödgrävarens pojke och fortsätter: "Men vad gör det nu då jag vet mitt ursprung?"

Ramberättelsen i Dödgrävarens pojke kan betecknas som skildringens nu-plan, och dess omfång och speciella karaktär av undersökning innebär, att det här givetvis är fråga om något helt annat än en smal konstruktion, på vilken ett antal skildringar trätts upp som pärlor på ett band. I någon mån kan berättelsens uppbyggnad i Dödgrävarens pojke påminna om kompositionen i Folke Fridells roman Död mans hand från 1946, ty där står verkligen nu-skildringen och de tillbakablickande partierna på jämbördig fot, eftersom de varvas tämligen jämnt. Å andra sidan är karaktären av undersökning inte särskilt framträdande i Fridells bok. Visserligen kan även Död mans hand betecknas som "quest for identity", men händelserna på nu-planet beskriver ändå en utveckling, som delvis är oberoende av tillbakablickarna, och kartläggningen av det förflutna utgör i sig själv inte något problem. Dessutom noterar man, att nu-planets eller ramberättelsens, förhållande till skildringen i övrigt är av ett enklare slag än i Wassings roman, där berättaren ur varierande infallsvinklar vid upprepade tillfällen återkommer till vissa avgörande händelser i det förflutna.

Om man tar fasta på detta sistnämnda förhållande och på berättarens programförklaring på sid. 16 i Dödgrävarens pojke, där det talas om "härvan" som det gäller att "nysta upp", så kan man emellertid komma att tänka på en annan

svensk 1900-talsroman med ramberättelsekonstruktion. I Romanens formvärld talar Staffan Björck om den för detektivromanen typiska "uppnystningens metod" i samband med en analys av tidsskiktningen i Gustaf Hellströms roman Snörmakare Lekholm får en idé,[25] och här finns onekligen en likhet med Dödgrävarens pojke; också i Wassings roman är det fråga om en variant av den nämnda metoden. Visserligen är "uppnystningen" i Hellströms roman förenad med ett mindre mått av yttre aktion än i Dödgrävarens pojke, men man får ändå se ramberättelsens centralgestalt, Dr. Holmes, i ett antal scener av utfrågningskaraktär, framför allt vid sammanträffandet med brodern Sven. I övrigt kommer ramberättelsen till synes, förutom i bokens final, också då berättaren i det stora centrala, tillbakablickande partiet då och då hänvisar till Dr. Holmes. Det är nämligen han, som med Staffan Björcks ord "står som hemulsman" för berättarens uppgifter,[26] och hela denna del av romanen får tänkas som ett inre skeende i den hemvändande svensk-amerikanens medvetande.[27]

Beträffande syftet med Dr. Holmes företag, noterar man att detta inte enbart gäller en önskan att sona det i ungdomen begångna "brottet" utan också rör vid ännu mera fundamentalt personliga frågor. På sid. 17 ff utvecklar författaren den djupare innebörden av doktorns problem, och det är uppenbart att denne i stort sett har samma avsikter som berättaren i Dödgrävarens pojke. Det gäller m.a.o. att vinna insikt, att förstå sig själv och sitt livsöde genom att klarlägga karaktären hos sina anhöriga i de närmast föregående två generationerna,[28] och därvid blir vissa centrala scener i det förflutna belysta vid mer än ett tillfälle. Den gamle snörmakarens möte med Oscar II är en sådan situation; en annan är scenen i "matematikerns" hem, då snörmakaren anklagar sina söner för brodermord.[29]

Vid en jämförelse med Dödgrävarens pojke kan man därför tala om en viss principiell överensstämmelse beträffande berättelsens uppbyggnad mellan Gustaf Hellströms roman och Åke Wassings. Där finns i båda skildringarna en ramberättelse, som skildrar ett utforskande av det förflutna, en "quest for identity", gestaltad som ett upplevelseplan i kontrast till händelserna i det förflutna, och en del av dessa händelser blir i sin tur föremål för fördubblad genomlysning. Dessutom kan det tilläggas, att den biografiska bakgrunden vid romanernas tillkomst tycks ha en gemensam nämnare. I Bengt Tomsons avhandling om Gustaf Hellström heter det i ett avsnitt om Snörmakare Lekholm får en idé att det är "högst sannolikt, att faderns död i oktober 1925 var det avgörande incitamentet för romanens tillkomst",[30] ett förhållande som ju har en direkt motsvarighet i Åke Wassings fall. (Jfr. ovan sid. 15 f.)

2.

Ramberättelsen i Dödgrävarens pojke tar upp en ganska stor del av bokens utrymme. Ungefär hälften av det totala sidantalet ägnas åt skildringar av berättarens jakt på fakta ur det förflutna. Tillbakablickarna åter, föreligger som berättarens egna barn- och ungdomsminnen, som rekonstruktioner på grundval av doku-

ment, som fantasiskildringar eller "visioner" och som svar på intervjufrågor. Dessa senare växer vid ett par tillfällen i kapitel ett och kapitel sju ut till kortare sekundärberättelser.[31] Tillsammantagna berättar dessa återblickar den egentliga historien, den som kan förklara Alfreds gåtfulla beteenden och som därför också kan kasta ljus över berättarens egen personliga livsgåta.

Inom denna del av berättelsen, d.v.s. redogörelsen för det förflutna, kan man i sin tur urskilja ett antal olika tidsplan, vart och ett förknippat med sin bestämda miljö. Närmast i tiden till ramberättelsen är den tidigare nämnda perioden i berättarens liv, d.v.s. den tid, då han som 15—16-åring vid 30-talets mitt vistades hos Pål och dennes familj i Uppland. Skildringarna härifrån har bl.a. till uppgift att belysa Påls karaktär.

Ytterligare ett steg bakåt i tiden befinner sig berättarens nioåriga vistelse med sin far på fattighuset i Hälsingland. På sid. sex i romanen får man veta att vistelsen varade från 1927 till 1935. Detta tidsskikt intar en särställning i berättelsen såtillvida att de egentliga inblickarna i fattighusvärlden är relativt sparsamma. Miljön träder fram i ett par längre avsnitt på sid. 328 ff och 490 ff, men i övrigt är det snarare glimtar eller snabba genomlysningar, som då och då erbjuds.[32] Dessutom blir man ofta påmind om denna period i berättarens liv, dels i ett antal anmärkningar i förbigående,[33] och dels då berättaren vid några tillfällen åberopar sina minnen av vad fadern, under vistelsen på fattighuset, hade sagt om de ödesdigra händelserna i familjedramat.[34] På så sätt hålls föreställningen om fattighusperioden levande genom hela romanen och tjänar som klangbotten för händelseförloppet, samtidigt som skildringen här har en instans för information av samma slag som ramberättelsens intervjuer.

Följer vi tidslinjen bakåt ännu ett steg, avtecknar sig de avgörande händelserna i familjedramat vid det s.k. "hälsingestället" och vid tinget som ett avgränsat skikt för sig. Skildringen hänvisar här i stor utsträckning till dokument, vilket bl.a. har till följd att de exakta tidsuppgifterna är talrika. Perioden innefattar åren 1923—1927.[35]

Händelserna före 1923 slutligen, har sitt centrum i den uppländska nämndemansgården eller dess närhet. Det är Alfreds uppväxtförhållanden som här blir belysta, hans möte med Lilly, hans konflikt med Pål och hans första år som äkta man i den lilla backstugan, där sonen Björn föds och upplever sina tidigaste barnaår.

Övriga kronologiskt avgränsade avsnitt i berättelsen gäller endast mycket korta perioder eller episoder. Sålunda skildras på sid. 12—14 berättarens samtal med Alfred på fattighuset, då han "långt senare besökte honom". Samtalet den gången gällde Josef kolare och den koppartunna, som berättaren som liten hade fått av sin farmor. Vidare talas det på sid. 119 i förbigående om Alfreds begravning, vilken enligt en uppgift på sid. 8 måste ha ägt rum "på 40-talet", och på sid. 263 f relateras ett minne från "tre dygn på hösten 1937". Därtill kan läggas, att slutkapitlets skildring av berättarens korta vistelse som sjuåring hos Pål knappast kan uppfattas som ett separat tidsskikt, trots att denna vistelse vid ett par tillfällen, på sid.

35 och 37, nämns i samband med, och som kontrast till, berättarens sejour i Uppland åtta år senare.

Däremot finns det anledning att betrakta berättarsituationen som ett tidsskikt för sig, även om inte texten anger något årtal. Redan det faktum att Dödgrävarens pojke är en jag-berättelse har emellertid här sin betydelse. I sitt arbete Time and the Novel skriver A.A. Mendilow om romanen i första person singular:

> The essence of such a novel is that it is retrospective, and that there is an avowed temporal distance between the fictional time – that of the events as they happened – and the narrator's actual time – his time of recording those events.[36]

I Dödgrävarens pojke tillkommer så det förhållandet, att berättarens reflexioner och kommentarer spelar en framträdande roll i skildringen. Ibland är dessa kommentarer omedelbart sammanlänkade med relationen, som då berättaren på sid. 46 avlöser en scen ur det förgångna med några psykologiska reflexioner, som direkt anges tillhöra ramberättelsens nu-situation: "Och när jag nu går här och tänker tillbaka på denna händelse, förstår jag . . ." Eller då berättaren på sid. 78 f gör en värdering av de upplysningar han nyss erhållit om sin mor och därefter går vidare i berättelsen med orden: "Lätt till sinnes återvänder jag därför över hästhagen till min fasters hus för att fortsätta resonemanget om mina föräldrar."

Oftare händer det dock att berättarkommentaren står mera fri i förhållande till skildringens tidsplan. Reflexionerna gäller naturligtvis som regel de i berättelsen aktualiserade frågeställningarna, men det sägs inte uttryckligen att tankarna tänks där och då. Som regel rör det sig om sammanfattningar och värderingar, ofta placerade som kapitelingresser och ibland samtidigt utformade som stämningsackord. Men det förekommer också, särskilt i kapitel 11–14, att berättarkommentaren resulterar i tillfälliga avbrott mitt inne i skildringen, och då framstår berättarens närvaro i särskilt stark relief. Om sådana påtagliga ingrepp i handlingsförloppet skriver Eberhard Lämmert:

> Bei ausdrücklichem Eingreifen des Erzählers in den Handlungsverlauf und insbesondere in Ich-Erzählungen tritt eine weitere Zeitschicht auf: Die Gegenwart der Handlung wird überbaut durch eine noch unmittelbarere *Erzählergegenwart*, aus der heraus der Dichter erläuternd, bekräftigend oder kritisierend das erzählte Geschehen kommentiert.[37]

Staffan Björck har karakteriserat berättaren i de svenska tiotalisternas verk som "en sorts conferencier",[38] en berättarroll med anor från 1700- och 1800-talens romantradition, och det är en beteckning, som kunde användas också om berättaren i Dödgrävarens pojke. Hans närvaro förnims inte bara i ett karakteristiskt grepp om den löpande relationen och den episka scenen, han gör sig också i allra högsta grad påmind i reflexion och kommentar, som ciceron och conferencier.

Med hänvisning till Lämmerts ovan citerade generella karakteristik faller det sig därför naturligt att också tala om ett "berättarplan" i Dödgrävarens pojke, ett tidsskikt med mer eller mindre distinkt avgränsning från skildringen i övrigt, trots att Åke Wassings roman inte är någon meta-roman, i vilken berättarens skrivsi-

tuation får en uttrycklig beskrivning. Sammanfattningsvis kan det således konstateras, att följande tidsplan låter sig urskiljas i Dödgrävarens pojke:

A	Berättarplan	
B	Ramberättelse, berättelsens nu-plan (1950–51)	
C^4	Björn som 15–16-åring hos Pål (1935–36)	Återblicks-plan, "historiskt" tidsplan
C^3	Björn hos Alfred på fattighuset (1927–35)	
C^2	Triangeldramat vid "hälsingestället" (1923–27)	
C^1	Alfreds ungdom och första tid som gift i Uppland. Björns fyra första levnadsår (–1923)	

Tidsskiktningen i kapitel 1–6

1.

Den mest påtagliga gränsen i Dödgrävarens pojke går naturligtvis mellan tidsplanen B och C. Ramberättelsen å ena sidan och skildringen av händelserna i det förflutna å den andra sidan är romanens två stora huvuddelar, och ofta poängteras i ramberättelsen skillnaden mellan nuet och det förgångna. "Ja, den gången hade det varit rävtussen i brevet som intresserat oss mest. Den här gången hittar jag något annat", läser man på sid. 11, där berättaren granskar innehållet i den gamla fattighuskistan. Vid besöket i Uppland är det framför allt tidens framfart med människor, byggnader och djur som betonas. "Så kliver jag in till allt detta som jag väntat mig och finner att . . . ja, att ingenting är sig likt", heter det på sid. 59 i inledningen till kapitel tre, och i fortsättningen exemplifieras gång på gång den gjorda iakttagelsen både i kapitel tre, fyra och fem.[39] I kapitel 7–10 åter noterar man ett motsvarande förhållande i skildringen av berättarens resa till Hälsingland. Det talas på sid. 216 och 221 om länderna "Förr" och "Nu", och beskrivningen av Josef och hans stuga i kapitel nio är nästan helt baserad på kontrasten mellan det förflutnas glans och nuets förfall.[40]

I Folke Fridells roman Död mans hand varvas nu-skildring och återblickar i en tämligen jämn rytmn genom hela boken; i Dödgrävarens pojke däremot råder en annan ordning. Där dominerar ramberättelsen i kapitlen ett, tre, fyra, åtta, nio och tio. Samtalen rör visserligen de avgörande frågorna i Alfreds och Lillys äktenskapshistoria, men det förflutna tillåts ändå inte att ta över den episka scenen. Detta är i stället fallet i kapitel två, den största delen av kapitel fem, vidare i kapitel sex och elva, i den största delen av kapitel tolv samt slutligen i kapitel tretton till sexton. Kapitel sju intar en särställning såtillvida att berättaren och morfar Rak, på ramberättelsens nivå, växelvis berättar "sagan" om Alfred, Lilly och Josef för varandra.

En genomgång av händelseförloppet skall närmare precisera tidsskiktens karaktär och dessutom klargöra, hur samspelet mellan dessa tidsplan fungerar, något som framför allt torde visa sig i själva scenväxlingsmomentet, då tidsplanen skiftar. Då får också berättaren anledning att redogöra för grunden till sin kun-

skap om det förflutna, och inte minst i sådana sammanhang, då berättarens "synvinkel" blir uppenbar, bör det vara möjligt att upptäcka diktverkets egenart.

Inledningskapitlets första elva sidor t.o.m. sid. 16 har en utpräglad karaktär av exposition: situationen klargörs och problemen radas upp. Hur kom det sig att Pål tog över jordbruket i Uppland, och varför hamnade Alfred på fattighuset? Hur stämde Alfreds uttalanden om Lilly med det verkliga förhållandet, och vem var egentligen kolaren Josef? Skildringen rör sig på ramberättelsens nivå bortsett från två korta scener, som skildrar berättarens tid som barn på fattighuset (sid. 8 och 10 f). Därmed har förutom ramberättelsen också tidsplanet C^3 etablerats.

Så börjar på sid. 17 den egentliga undersökningen, "the quest": "Andra far till främmande länder och världsdelar för att utforska vita fläckar, jaga lejon med filmkamera, fjärilar med håv. Jag far tio mil till en upplandssocken . . ." Det är flykt över anslaget, och tonen är raljant och sagoaktig på en gång. Berättaren ställer inte frågor till individuellt karakteriserade personer, han ropar i stället ut "över socknen" och får svar av "löven", av "vindens sus i trädet" och av "bonde och backstugusittare" (sid. 17 och 18). Det är Alfreds miljö i ungdomen och hans föräldrars karaktärer, liksom svågern Påls, som på så sätt blir blixtbelysta i några typiska situationer (sid. 19–27), och skildringen antar vid ett par korta tillfällen karaktär av sekundärberättelse (sid. 22 och 25 f). Tidsskiktet är det avlägsnaste – C^1.

Liksom tidigare en gång på sid. 23 gör skildringen halt ett ögonblick på sid. 27, varvid berättaren (plan A) summerar sina intryck: "En imponerande människa denne Pål. Det vore lögn att påstå något annat." Då skildringen åter tar fart, är det berättaren som av egen auktoritet för ordet, sedan han med några inledande fraser i allmänna ordalag hänvisat till sagesmän på orten, och i ett par små scener omgärdade av korta relaterande partier karakteriseras sålunda Pål utan att någon bestämd tid låter sig urskiljas (sid. 28–30). På sid. 30 kommer det halvt ironiska omdömet om Pål igen. Han är "verkligen en imponerande karl", och från och med detta konstaterande och till kapitlets slut praktiseras en metod, som sedan vid ytterligare ett tillfälle med framgång skall användas i ett återblickande parti. Med ett resolut grepp löser författaren jag-berättelsens informationsproblem på så sätt att berättaren får en "vision" av tidsplanet C^1: "för min inre syn kan jag se . . .". Och det berättaren ser i denna med bravur levererade scen är uppkomlingen Påls triumf och Alfreds förödmjukelse, då bruden "plingar i Ols-Peters silver och Pål håller tal". Och kapitlet slutar med refrängen: "Pål är verkligen en imponerande karl."

Kapitel två inleds med att berättaren, i tidsplanet A, summerar och tolkar det som dittills har klarlagts, varefter handlingen i plan C^1 förs ytterligare en bit framåt med hjälp av ett minnesparti i plan C^1: "– Jag tog henne för matens skull, avslöjade han på fattighuset." (sid. 34) Så riktas uppmärksamheten på sid. 35 helt kort åter på ramberättelsen. Berättaren befinner sig således i sin barndoms "upplandssocken", där han besökt kyrkogården och dessutom hunnit med att ställa en del frågor om sin släkt och om Pål till ortens befolkning. Han är nu på väg "över

de blåsiga slätterna" för att träffa sin faster. Han räknar med, att hon skall ha en del att berätta om Alfreds och Lillys äktenskap, och medan han vandrar landsvägen fram, minns han sina tidigare besök på orten, den första gången som sjuåring och den andra gången som femtonåring. Minnesbilderna från det sistnämnda tillfället, tidsskiktet C^4, infinner sig. Först några fattighusscener från avresan, och så en serie bilder illustrerande Påls karaktär 22 sidor framåt till kapitlets slut, endast avbrutna av ett par snabba glimtar av berättarplanet (sid. 53 och 54) samt av en kort påminnelse om situationen i ramberättelsen (sid. 46).

Kapitel tre och fyra utvecklar skildringen på ramberättelsens nivå med en återblick i tidsplanet C^4 i ett par scener på sid. 62 ff och några tolkande och sammanfattande kommentarer i berättarplanet på sid. 99 f och 114. Motivet "återkomst till hembygden", varierat i ett otal skildringar fr.o.m. Odysséen, får nu en mera konkret behandling än i inledningskapitlet. Där hänvisade berättaren till sina sagesmän med svävande och en aning poetiskt-abstrakta uttryck; här blir presentationen desto konkretare. Först i kapitel tre en serie samtal om Pål och Alfred och de andra huvudpersonerna i dramat, och så i det fjärde kapitlets slutavsnitt något av en höjdpunkt i hela "expeditionen till Uppland": scenen med fotoalbumet på sid. 108 ff.

I någon mån erinras man om en liknande situation i Walter Ljungquists roman Liljor i Saron. Också där sitter berättaren och en äldre person lutade över ett gammalt fotografialbum med sammetspärmar och spännen, och även där ger de gamla korten anledning till en hel del information om det som varit.[41] Bertil Romberg pekar i sin uppsats om Liljor i Saron på denna scen som ett exempel på författarens förmåga att finna osökta vägar att förse jag-berättaren med information,[42] och naturligtvis fungerar scenen så också hos Wassing. Faster Hilma berättar minnen om Alfred och Lilly, och berättaren förmedlar intrycken av de gulnade korten, på vilka man bl.a. kan se Alfred i stråhatt på en hästpremiering eller som brudgum, bröstande sig "som om han nyss kommit hem till socknen från sin beryktade hustrujakt då han hämtat brud i parken framför Berns Salonger i Stockholm". (Dödgrävarens pojke sid. 109)

De första tio sidorna av kapitel fem är en direkt fortsättning på det föregående kapitlet. De omständliga köksscenerna från kapitel fyra upprepas, nu i avsikt att karakterisera den nya generationens innevånare i nämndemansgården.[43] Men på sid. 126 sker åter en betydelsefull scenväxling, då berättaren upprepar sin manöver från inledningskapitlet (sid. 30) och tar ett långt "steg in i det förflutna", närmare bestämt till tidsplanet C^1. Och nu följer i detta tidsskikt ett trettiotal sidor, som även innefattar kapitel sex, skildrande Alfreds möte med Lilly, Påls frieri, Alfreds och Lillys första tid som gifta, konflikterna med Pål och hans familj, Björns födelse och dop, hans småbarnsår i "backstugan" och hans samvaro med Alfred på kyrkogården samt den korta sejouren hos morföräldrarna i Hälsingland. Det är kraftfullt tecknade scener, speciellt i det femte kapitlet, där ofta Alfred får spela ut för fullt bl.a. som lantlig charmör i restaurangmiljö i Uppsala och Stockholm.

Man noterar, att berättargreppet från scenväxlingen på sid. 126 bibehålls och förnyas i en stor del av kapitel fem. Berättaren "ser" sålunda Alfred, då han uppträder som fanbärare i bondetåget eller gör sin entré på Gillets restaurang i Uppsala. (Sid. 126 och 127 resp.) Och på samma sätt "ser" han Pål som förslagen friare i nämndemansgården (sid. 129 f) och "hör" Lilly, då hon träter med sin svärmor om möbler, sänglinne och annan utrustning (sid. 139). På sid. 135 ff fälls emellertid tidsplanet C^3 in i skildringen, då berättaren i stället hänvisar till sina minnen av vad Alfred sagt om sitt frieri, och vid ytterligare några tillfällen i kapitel fem får ett kort kommenterande parti helt oförmedlat övergå i scener i tidsplanet C^1 skildrade ur en allvetande position; så på sid. 130, 138, 139 och 141.

Det sistnämnda förfarandet kan man också se exempel på i inledningsavsnittet i kapitel sex, där det summerande resonemanget på sid. 147 mynnar ut i en scen vid dopfunten i kyrkan. Här, liksom i hela kapitel sex i övrigt, står den minderårige Björn, d.v.s. berättaren som liten, i centrum för intresset, och en del av scenerna har något av samma naivistiska ton och perspektiv som man kan finna i Nässlorna blomma.[44] "Från kammarfönstret har Uppland blivit nästan dubbelt så stort", heter det t.ex. på sid. 152, då berättaren gjort några års hopp i tiden i sin barnskildring, och då han en sida längre fram skildrar hur Björn kommer in, snöig och våt efter en stunds utelek, heter det att kläderna får lov att "bo" i spisen för att kunna torka. Det antyds på sid. 152 att skildringen nu bygger på tidiga barndomsminnen, och vid ett tillfälle, på sid. 161, blir en dunkel punkt i dessa minnen förklarade med hjälp av en hänvisning till tidsplanet C^1, fattighustiden.

Nio rader från kapitlets slut på sid. 165 blir läsaren påmind om att han just tagit del av en längre återblick. Scenen växlar, och vi befinner oss åter i ramberättelsens situation utanför den stuga, som en gång varit den fasta punkten i tillvaron både för dödgrävaren och hans son. Med denna avslutande scen i kapitel sex har man nått en gräns i romanen Dödgrävarens pojke, ty här slutar berättarens expedition till Uppland, och innan nästa fas av berättelsen granskas, skall några aspekter på tidsskiktningen i dessa första sex kapitel diskuteras.

2.

Genomgången har visat, att skildringen – förutom på berättarens plan och på ramberättelsens nivå – huvudsakligen rör sig på tre olika skikt i tidsplanet C. Vidare kan man konstatera, att berättaren, till en viss gräns, motiverar sin kunskap om det förflutna på det för jag-berättelsen vanliga sättet, d.v.s. med hänvisningar till minnen, andrahandsuppgifter, foton etc. Dessutom kan det noteras, att berättaren befinner sig i sällskap med de flesta av romanlitteraturens jag-berättare, då han *tillfälligtvis* och i *kortare avsnitt* överskrider jag-romanens synvinkelbegränsning och i stället agerar ur en allvetande position utan närmare motivering.[45]

Två av de textavsnitt som ovan beskrivits måste emellertid, vad berättarsynvinkeln beträffar, betecknas som avgjort originella, nämligen de som inleds på sid. 30 och 126 respektive i Dödgrävarens pojke. I båda fallen rör det sig om skildringar i

tidsplanet C^1. På sid. 30 sker övergången till det nämnda tidsplanet med den fras som ovan (sid. 72) citerades: "för min inre syn kan jag se". I det senare avsnittet talas det också om synbilder. "Och knappt har jag glömt min omgivning och tagit mitt första långa steg in i det förflutna, förrän jag får syn på min glade far", heter det på sid. 126, och sedan framhålls — såsom nyss påpekats — den visionära karaktären i avsnittet vid ytterligare ett antal tillfällen.

Emellertid blir det snart nog uppenbart att skildringen, trots scenväxlingsfraserna, i viss mån mister sin karaktär av jag-berättelse i dessa avsnitt. Redan tidigare har man kunnat notera en viss tendens till sammanhängande och fristående berättelse i tredje person ur en allvetande position, nämligen i de situationsbilder med Pål i huvudrollen, som lämnas på sid. 28—30. Här, i det tidigare av de båda textavsnitt som nu är under diskussion, d.v.s. i scenen vid bröllopsmiddagen på sid. 30—32, förstärks denna tendens, trots att det refereras till Alfred som "min far". Skildringen lämnar sin plats som bara en vision i berättarens fantasi på ramberättelsens nivå och får i stället samma status av "verklighet inom fiktionens ram" som de övriga tillbakablickande partierna.

Ett motsvarande förhållande gäller beträffande det avsnitt som inleds på sid. 126. Scenväxlingsfraserna pekar på ramberättelsen och säger oss, att vi tar del av ett antal visioner i berättarens medvetande. Men scenerna blir allt längre och framstår snart som stiliserade men fristående bilder ur det förgångna. Efter de två första korta glimtarna på sid. 126 f följer sålunda den relativt utförliga scenen på Gillets restaurang i Uppsala, och därefter kommer, efter en mycket kort kommentar i Plan A, skildringen av Påls frieri på sid. 129 f, vilken i sin tur följs av en längre kommentar på sid. 130.

Då berättelsen i tidsplanet C^1 åter tar vid med en drygt fyra sidor lång presentation av Alfred i olika situationer, sker det utan närmare motivering och med en omedelbar anknytning till berättarkommentaren i plan A. "Nog hade detta bröllop lönat sig i det långa loppet fast det kostat en del från början", summerar berättaren på sid. 130 och fortsätter:

> Och det var på våren 1918 som dessa båda tusenlappar i handpengar betalats ut. Påls bröllop hade då legat många månader tillbaka i tiden, ja så långt tillbaka att dödgrävarens sängkläder i backstugan hunnit bli helt svarta att ligga i. Och så länge sedan var det sen Hilma varit över till backstugan för att diska och polera spisen, att allt omkring Alfred höll på att gå honom på nerverna.

Den typ av relation som här föreligger får ett par tillfälliga avbrott, dels då tidsplanet C^3, såsom ovan (sid. 74) nämndes fälls in i skildringen på sid. 135—137, och dels då den korta scenen "på möbelvinden i nämndemansbyggningen" på sid. 139 förankras i ramberättelsen med berättarens ord att han "hör" sin fasters röst. Men i övrigt består skildringen i resten av kapitel fem — vid sidan av ett par korta kommenterande avsnitt — av en regelrätt framställning i tredje person av en suveränt allvetande berättare, som känner till de innersta tankarna hos såväl Alfred som Pål och faster Hilma.[46] Man kan således konstatera, att skildringarna i tidsplanet c^1 på sid. 30—32 och 126—145 företer betydande förskjutningar i berättar-

perspektivet. Berättaren uppträder i varierande skepnader och skapar på så sätt ett fruktbart spänningsförhållande mellan jag-berättelse å ena sidan och relation ur ett allvetande perspektiv i tredje person å den andra sidan.

I det femte kapitlet i denna avhandling försöker jag visa, att en del partier i Dödgrävarens pojke framstår som mera besläktade med den romantiska romanens skildringssätt än med gängse realistisk berättarkonvention, och det är värt att notera, att de båda ovan berörda partierna i kapitel ett och fem i romanen hör till dessa mer eller mindre stiliserade avsnitt. Vi får uppleva ett antal drastiska scener i tidsplanet C^1, då händelser som tidigare i tämligen knapphändig form kommit till berättarens, och läsarens, kännedom via samtal och dokument, här istället får en plastisk och åskådlig – och med påtaglig entusiasm genomförd[47] – gestaltning.

Och skildringen är nu fjärran från den detaljregistrerande realismen, då Pål vid bröllopsmiddagen hotar att sluka alla "nämndemansgårdens sex sjättedelspannkakor" (sid. 30), eller då Alfred med "starkhetshandsken på sig och det glada pilthumöret inom sig" bär upplänningarnas fana på rak arm i bondetåget. (Sid. 126 f) Det är i stället en stiliserad värld som träder i förgrunden, med större dimensioner och starkare kontraster än i verkligheten.[48] I inledningskapitlet blir skillnaden mot de omgivande partierna inte så påtaglig, ty där har framställningen redan på ramberättelsens nivå tenderat mot det stiliserade. Då växlingen sker på sid. 126 i kapitel fem däremot har skildringen länge nästan enbart präglats av vardaglig realism, och där blir kontrasten desto mera uppenbar.

Dessa icke-realistiska stiltendenser bör – såsom påvisas på sid. 145 ff i denna avhandling – bl.a. ses mot bakgrund av att Åke Wassing tydligen tagit starka intryck av Gösta Berlings saga, och det är rimligt att fråga sig om också själva scenväxlingstekniken på sid. 30 och 126 resp. i Dödgrävarens pojke har ett samband med denna influens från Selma Lagerlöf. Glidningen i berättarperspektivet – växlingen mellan jag-berättelse å ena sidan och relation ur olika andra synvinklar å den andra sidan – förekommer som bekant ofta i Gösta Berlings saga. Erland Lagerroth diskuterar i inledningskapitlet till sin avhandling Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson de motsatta åskådningar som möter i Selma Lagerlöfs debutroman beträffande naturens anstormning mot människorna i Lövsjö härad, och han noterar, att man skulle kunna vänta sig ett splittrat läsintryck som resultat. Att så inte är fallet, framhåller Lagerroth, beror på Selma Lagerlöfs förmåga att balansera skilda synvinklar mot varandra "i denna de självständigt opererande perspektivens förlovade bok".[49]

Någon direkt motsvarighet till denna sammanställning av berättarsynvinklar och åsikter kring ett centralt problem är det visserligen inte fråga om i de aktuella textställena i Dödgrävarens pojke. Däremot är det uppenbart, att perspektiven "opererar fritt" på ett sätt, som kan erinra om Gösta Berlings saga. Jag tänker då närmast på inledningen till kapitlet "Mamsell Marie" i Selma Lagerlöfs bok. Läsaren lotsas där in i berättelsen från en nu-situation "i den grå höstkvällen mitt inne i staden". "Bara jag ställer fram den där lilla välsignade jordbiten för mina tankar",

skriver Selma Lagerlöf, "strax börjar det surra och dofta runtomkring mig, och jag flyttar helt oförmärkt in i ett litet fyrkantigt roskvarter, fyllt av blommor och skyddat av en ligusterhäck."[50]

Man kan ställa denna passage bredvid Åke Wassings framställning på sid. 126 i Dödgrävarens pojke och konstatera, att det onekligen finns ett visst mått av överensstämmelse mellan de båda textavsnitten, som ju båda så småningom leder fram till relation i tredje person. Wassing skriver:

> Nej, i verklighetens backstuga hade jag ingenting mera att skaffa. I nuets Uppland har jag föga att hämta. Jag får låta mig nöja med allt detta som jag hört och sett kring det som en gång varit. Låta mig nöja med materialet i portföljen.
>
> Och med detta konstaterande slår jag mig ner på ruckelstugans nedersta trappsteg. Ur förruttnelsen omkring mig rycker jag till mig ett saftigt timotejstrå, och med detta mellan tänderna vänder jag ryggen åt verkligheten för att återvända till den stugbild som jag fått av min faster Hilma. Och knappt har jag glömt min omgivning och tagit mitt första långa steg in i det förflutna, förrän jag får syn på min glade far där han kommer med sin säng på ryggen och sin madrass under armen för att flytta in i idyllen.

3.

Men ytterligare en aspekt återstår, om man allsidigt vill belysa Wassings scenväxlingsteknik på sid. 30 och 126 resp. i Dödgrävarens pojke. Ty även om Selma Lagerlöf här eventuellt har spelat en roll i tillkomstprocessen, så är det mycket möjligt, att man även bör räkna med en annan viktig faktor både i författarens arbete och dessutom i läsupplevelsen. Bengt Nerman visar i sin bok om Walter Ljungquist hur mycket filmkonsten betydde för denne berättare, då en roman ännu befann sig på koncipieringsstadiet.[51] En scen, en atmosfär, ett sätt att röra sig — sådana ting, upplevda på biografen, kunde spela en stor roll som utgångspunkt för personteckningen i Walter Ljungquists författarskap. Men filmen har naturligtvis ofta påverkat prosakonsten även då det gäller berättartekniken i mera inskränkt bemärkelse.[52] A.A. Mendilow framhåller, att det är svårt att avgöra vad i romanens utveckling som är genre-immanent och vad som beror på inflytande från andra konstarter såsom musik och film.[53] Montageteknik, flash-back, närbild samt upp- och nedtoningar — alla dessa för filmen typiska berättargrepp fanns i litteraturen, innan filmen hade etablerats som konstart, påpekar han[54] men framhåller samtidigt, att romankonsten i många fall står i uppenbar tacksamhetsskuld till både musiken och filmen. "There is no doubt, however", skriver Mendilow, "that many novelists have frequently applied the techniques of music and the film quite consciously, in the same way as the writers of earlier romances and novels took over much of the aesthetic and the techniques of the epic and the drama."[55]

En sida av detta beroendeförhållande framhålls särskilt av Vilgot Sjöman i den första av två artiklar om berättarkonstens synvinkelproblem. I BLM nr. 8 1952 knyter han, i en not på sid. 592, an till vad Thorsten Jonsson sagt om stumfilmens betydelse som föredöme vid romankonstens utveckling mot ett sceniskt framställningssätt. Sjöman skriver:

Detta gäller naturligtvis också ljudfilmen: bakom det moderna berättandet i scener ligger hela det väldiga trycket av filmens berättarteknik: ett inflytande som märks bara i en så påtaglig sak som de moderna prosaisternas vana att detaljregistrera figurernas minsta rörelser i rummet på samma sätt som filmkameran registrerar dem. Trycket måste bli extra starkt på en generation som från början impregnerats med filmens berättarvanor, ibland långt före böckernas.

Iakttagelsen är säkert riktig och betydelsefull, och man kunde tillägga att trycket från filmen torde verka inte bara på författaren utan också på läsaren, då han upplever texten. Sjöman talar själv i filmtermer, då han i den första av de båda artiklarna beskriver scenväxlingar i olika romaner. I en kommentar till ett synvinkelskifte i Olle Hedbergs roman Dan före dan sägs det om den kvinnliga huvudpersonen att hennes medvetande "bländas ner",[56] och om Graham Greenes markeringar av nytt avsnitt i romanen It's a Battlefield heter det att de "kan liknas vid upp- och nertoningar i en film".[57]

På samma sätt kan åtskilliga textavsnitt i Dödgrävarens pojke med fördel både upplevas och beskrivas med filmens språk. En metafor i förbigående kan vara impuls nog. Då Alfred i slutet av kapitel sex har tagit sin lilla son med sig upp i kyrktornet, ser man dem stå där i gluggen vid de öppnade tornluckorna och beundra utsikten. Deras egen stuga "liknar en sockerbit" sägs det på sid. 162. Därmed har läsaren bilden klar för sig, och det torde ligga nära till hands att uppleva nästa metafor ett par rader senare som ett snabbt skifte av kameraposition till markplanet: Alfred "står där som en satyr i gluggen".

Ännu mera påtaglig är den filmatiska anknytningen i ett avsnitt i romanens slutkapitel, där Lillys möte med sin son skildras i ett skickligt genomfört parallellmontage på sid. 482 f. Ett annat exempel är den spännande scenen i början av kapitel 15, då landsfiskalen gör sitt misslyckade "hämtningsförsök". En serie närbilder på sid. 428 f från gömstället under bordet dröjer kvar i minnet. Där är landsfiskalens hand:

> Allt bara slappnar av, jag andas inte ens, ty utför Landsfiskalens grova lår kommer en rödhårig näve krypande på fingertopparna som en krabba. Och ända ut till knäskålen kryper och hasar den sig innan den faller samman för att vila. Men rätt som det är lyfter hämtarhanden ett par fingrar och låter dem trumma mot knäskålen. Handen är irriterad över att jag inte finns. Och ändå är jag den så nära.

Några rader senare är fokus inställd på stövlarna:

> Landsfiskalens stövlar är blanka och kalla som disciplin. Det rinner smältvatten från dem i två rännilar under bordet. Och när han lyfter på fötterna och sätter ner dem stänker vattnet upp på det blankpolerade. Det ser lustigt ut. Stövlarna stänker ner varann och jag tycker att dom i själva verket är ganska odisciplinerade.

Det är typiska exempel på den filmatiskt arbetande detaljregistrering av "figurernas minsta rörelser i rummet", som Vilgot Sjöman talade om i sin artikel, och det är svårt att tro, att inte filmens berättarmetod varit närvarande också i författarens medvetande, då scenerna skrevs. Ett avsnitt av samma karaktär finner

man får också på sid. 93, där berättelsen stannar upp i en scen, som skildrar fastern Hilma, då hon skalar potatis.

Om man från dessa iakttagelser åter vänder uppmärksamheten mot de båda scenväxlingsavsnitt på sid. 30 och 126, som ovan har diskuterats, så inser man, att berättarmetoden inte enbart bör förklaras med en hänvisning till en möjlig påverkan från Selma Lagerlöf. Också filmens övertoningsteknik för att markera en sekvens som tänkt eller drömd av någon av de agerande kan ha utgjort ett motiv.[58] Planen att presentera berättelsen om dödgrävaren och hans äktenskapskonflikt som film fanns ju hos Wassing redan under de första åren av konstnärligt trevande försök vid mitten av 40-talet. MS III, filmsynopsisen Elma, har kommenterats ovan sid. 18 ff, och dessutom finns det i behåll delar av en annan version, som troligen utarbetats tillsammans med Carl Olov Mellander.[59] I dessa manuskript, liksom i MS IV, även det en filmsynopsis, visar det sig, att Wassing är väl förtrogen med filmkonstens vanliga scenväxlingskonventioner såsom borttoning, associationsvisa övergångar etc.[60]

En direkt motsvarighet till scenövergångarna på sid. 30 och 126 i Dödgrävarens pojke finner man i MS III. Den kvinnliga huvudpersonen Elma har måst lämna sin son Björn ifrån sig, då hon tillsammans med kolaren flytt till en fäbodvall undan maxens raseri. Både byggnader och jord visar sig vara i mycket dåligt skick, men kolaren menar, att han och Elma skall arbeta upp stället och göra det till sin gemensamma bostad. Då Elma, sjuk och medtagen, sitter på förstubron och ser förfallet framför sig, tonas en vision in. På sid. 10 i MS III heter det: "Elma ser på den vanskötta vallen. För hennes inre syn förvandlas den till ett böljande vetefält och ur fältet tycker hon sig se Björn komma springande emot sig . . ."

Scenen är kort, och visionen gäller i det här fallet framtiden i stället för det förflutna, men uttryckssättet är detsamma som i Dödgrävarens pojke, och ett samband torde vara uppenbart. Det kan också nämnas att Åke Wassing själv i ett brev långt senare uttrycker sin sympati för filmens berättarmetoder. Till David Norrman, som förberedde studieboken Sextio romaner och av den anledningen hade ställt vissa frågor,[61] bl.a. om verklighetsbakgrunden till Dödgrävarens pojke, skrev Wassing den 2 januari 1964: "Att den kronologiska ordningen inte är den rätta förklaras av att varje diktare har sin stil, och som man bygger upp en teaterpjäs, eller snarare ett filmsynopsis, tycker jag om att arbeta."

Troligen förhåller det sig så, att det berättartekniska förfarandet åtminstone delvis är filmatiskt betingat vid scenväxlingarna i de avsnitt av Dödgrävarens pojke, som här har diskuterats.[62] Detta hindrar emellertid inte att textens funktionssätt i avsnitten i deras helhet påminner om de förhållanden, som råder i Gösta Berlings saga. Vivi Edström har utrett tidsfaktorns roll i Gösta Berlings saga i det första kapitlet i avhandlingen Livets sugar.[63] Under rubriken "Avståndsperspektivet" studeras där bl.a. hur tidsskikt och "point of view" i olika kombinationer resulterar i omsevis när- och fjärrverkan, och hur dessa effekter får värdeladdning, då de relateras till begrepp som gammal och ung eller liv och förstening. På sid. 54 ff diskuteras tidsfaktorns betydelse, då den förenas med "ett glorifierande och

stegrande grepp", en berättarattityd som Vivi Edström framhåller som typisk särskilt för "det gamla eposet" men också för 1800-talets litterära bygdepatriotism samt dessutom och inte minst för 1890-talsromantiken. Avsnittet inleds med några karakteriserande rader, där det framhålls, att trots att motsatsen mellan nuet och det förgångna poängteras, kan resultatet vid läsningen bli en paradoxal upplevelse av aktualitet. "Tidsdistansen blir i Gösta Berlings saga först och främst ett medel att framhäva vissa värden", skriver Vivi Edström på sid. 54 och fortsätter:

> Skildringen får något av kikarens förstorande perspektiv. Allt framträder intensivare i avståndsvärlden än i det efemära nuet. Minnets, drömmens och fantasiens upplevelseformer ger möjlighet till förtätning och koncentration. Själva tidskontrasten blir därmed något av en paradox: dået ter sig som det egentliga nuet – det närvarande får en sorts bakgrundskaraktär.

På samma sätt, tycks det, rycker de med sådan påtaglig entusiasm skildrade händelserna i tidsplanet C^1 fram i den episka scenens mittfält på sid. 30 ff och sid. 126 ff respektive i Dödgrävarens pojke, trots att berättaren vid scenväxlingen markerar, att det rör sig om visioner och fantasiprodukter, och trots att han på sid. 126 uttryckligen poängterar kontrasten mellan nuet och det förgångna. Därmed får skildringen i dessa avsnitt samma ställning i romanen som de övriga tillbakablickande partierna, där berättaren i stället har hänvisat till minnen, dokument eller uppgifter i andra hand. Ty det som läsaren upplever efter de inledande scenväxlingsfraserna är inte i första hand en "dröm" eller en tankesekvens i berättarens medvetande på ramberättelsens nivå. Det som bjuds är i stället ytterligare ett antal drag i berättelsen om Alfred och hans kamp för tillvaron, närmare bestämt några avsnitt i den del av romanen, som här har fått beteckningen C^1 och som i just dessa avsnitt framför allt präglas av stilisering. Man kan således konstatera, att tidsskiktningen här bidrar till att framhäva växelspelet mellan det stiliserade och det verklighetsnära i Dödgrävarens pojke. Det romantiska och stiliserade går hand i hand med det realistiska, och samtidigt förnimmer man "hela det väldiga trycket av filmens berättarteknik", som Vilgot Sjöman uttryckte det.

Kompositionen i kapitel 1–6

Med begagnande av de beteckningar för tidsskikten, som introducerades på sid. 71 i avhandlingen, kan nu händelseförloppet i denna första del av romanen i grova drag beskrivas med en enkel formel, varvid parenteserna anger, att tidsskiktet förekommer som samtalsämne för romanpersonerna men ej som direktskildring: *Kapitel 1* B (C^1), C^1. *Kapitel 2–6* B, C^4, B (C^1), C^1. Till detta kommer berättarens fortlöpande kommentarer samt de punktvis uppträdande inslagen av tidsplanet C^3. Man finner, att händelseföljden företer ett välbekant mönster från skådespel som Molières Tartuffe och Strindbergs Gustav Vasa, vilket innebär att den direkta presentationen av det för skildringen centrala föregås av samtal och kommentarer, som stegrar intresset och förväntningarna. I de nämnda skådespelen gäller det

som bekant titelpersonerna själva; i Dödgrävarens pojke är det händelserna i tidsplanet C^1, som på detta sätt får en dubbel genomlysning. I kapitel ett har den korta direktskildringen på sid. 30—32 föregåtts av sekundärberättelser, samtal och dokumentanalys, medan den motsvarande skildringen på sid. 126 ff förberetts på liknande sätt men dessutom fördröjts av de omfattande återblicks- och minnespartierna i tidsplanet C^4 på sid. 35—58 i kapitel två och sid. 62—64 i kapitel tre.

Det intressanta är, att mönstret från det första kapitlet upprepas i kapitel 2—6. Inte bara så, att direktskildringen i tidsplanet C^1 i båda avsnitten får en förberedelse i ramberättelsen. Också dessa partier på ramberättelsens nivå står i ett speciellt förhållande inbördes och ger upphov till en lätt känsla av déjà-vu. Man kan t.ex. jämföra berättarens exemplifiering av Påls affärsmetoder på sid. 28 i kapitel ett med traktorskötarens redogörelse för samma sak på sid. 75 i kapitel tre och finna ett relativt stort mått av överensstämmelse i argumenteringen. Till dessa intryck av försåtligt spel med tidsdimensionen fogar sig så ett inslag av omkastad kronologi i skildringen i tidsplanet C^1. På sid. 30—32 får man nämligen bevittna en episod under Påls och Hilmas bröllopsmiddag, medan skildringen på sid. 129 f däremot uppehåller sig vid Påls frieri.

Det är knappast förvånande, att en del recensenter vid publiceringen 1958 uppehöll sig speciellt vid romanens komposition, och att det i sådana sammanhang kunde talas om ”ett fint och komplicerat nätverk, som hela tiden håller, svindelfritt och smidigt”.[64] Det märkliga är bara, att Wassing i sin övriga produktion — den tryckta likaväl som den otryckta — visar så föga intresse för kompostionsfrågor av mera avancerat slag eller berättarteknisk komplikation överhuvud taget. Författaren berättar själv i en otryckt artikel, att Slottet i dalen är uppbyggd med Divina Comedia som modell,[65] vilket ju emellertid inte hindrar att berättelsen i denna Åke Wassings andra roman utvecklar sig efter en enkel och rätlinjig princip. Och lika osofistikerad är som bekant uppspaltningen av berättarjaget i romanfigurerna lill-Björn och stor-Björn i Wassings tredje bok, romanen Grimman från 1963.

Carl Fehrman vidrör frågan om slumpens roll i den litterära skapelseprocessen i ett kapitel av Diktaren och de skapande ögonblicken.[66] Det innebär på intet sätt ett ifrågasättande av den konstnärliga halten i Dödgrävarens pojke, om man laborerar med tanken att just slumpen till en del kan ha bidragit till den kvalitet av svävning och intresseväckande mångtydighet, som präglar tidsskiktningen i den första tredjedelen av Åke Wassings roman. Det visar sig nämligen, att intervjuerna i kapitel tre å ena sidan, och de mera ”poetiskt” utformade samtalen med ”sockenborna” i kapitel ett å den andra, bygger på ett gemensamt verklighetsunderlag. I Åke Wassings arbetspapper finner man sålunda ett antal maskinskrivna noteringar från samtal med modellerna till de personer, som i kapitel tre presenteras som ladugårdskarlen, traktorskötaren och Målaren.[67] Och i dessa noteringar, särskilt i dem som gäller den sistnämnda personen, återfinns de flesta av de sakuppgifter som lämnas om Alfred och hans familj samt om Pål i inledningskapitlet. Historien om nämndemannen och speldosan figurerar i anteckningarna lik-

som anekdoten om Pål och hans 22 hungriga arbetskarlar, som blev bjudna på färsk kalvstek. Drängen som kallades för "tolvskillingen" nämns, och den för självförtroendet förödande behandling som Alfred fick av sina föräldrar kommenteras.[68]

Möjligen förhåller det sig så, att inledningskapitlet fr.o.m. sid. 17 ursprungligen är en novellistiskt utformad berättelse – i viss mån en variant av skildringen i kapitel tre – som först på ett sent stadium arbetades in i romansammanhanget. Närmast som "skarvar" skulle man i så fall kunna betrakta de två första sidorna av kapitel två, vidare berättarens upplysning på sid. 90 att han "varit till graven" samt anspelningen på sid. 130, där det sägs att det vid Påls bröllop hade "serverats sjättedelar ur nämndemansegendomen". Det har tidigare noterats, att författaren ännu på vårvintern 1957 använde sitt "dödgrävarstoff" för noveller (ovan sid. 36). Vi vet också, att inledningskapitlet arbetades om i flera repriser ett år senare, samt att just detta kapitel lämnades in till förlaget Almquist & Wiksell/Gebers som en första presentation av romanen på vårvintern 1958.[69] Om den ovan skisserade teorien är riktig, om inledningskapitlet efter vissa justeringar på ett sent stadium fogades in i berättelsen, är det möjligt att denna operation av en lycklig slump har försett tidsskiktningen i Dödgrävarens pojke med ytterligare en dimension, ett drag av perspektivförskjutning och raffinemang, som egentligen är artfrämmande för Åke Wassings författarskap. Denna insikt förändrar givetvis ingenting i romanen; däremot är det möjligt att bilden av Åke Wassings författarpersonlighet preciseras och att en gåtfull detalj i författarskapet, sett i dess helhet, får sin förklaring.

Framställningen i detta kapitel, som hittills har ägnats åt tidsskiktningen – och i någon mån också åt kompositionen – i de sex första kapitlen av Dödgrävarens pojke, har tagit fasta på två aspekter; dels textens "funktionssätt" och dels Åke Wassings arbete vid författandet, och det har härvid varit möjligt att göra en del iakttagelser av intresse. Det har sålunda visat sig, att filmens berättarmetod – vid sidan en möjlig Selma Lagerlöf-influens – troligen haft betydelse för utformningen av de "visionära" partierna i kapitel ett och fem. Dessutom har tanken väckts att tidsskiktningen i Dödgrävarens pojke försetts med ett mer eller mindre oavsiktligt drag av komplikation, då författaren på ett sent stadium arbetade in ett längre textavsnitt i början av romanen.

Då det gäller tidsskiktningens sätt att fungera har det poängterats, att tidslagringen bidrar till att framhäva växelspelet mellan stilisering och realism, samt att de stiliserade partierna i kapitel ett och fem – bl.a. på grund av den utpräglat entusiastiska berättarhållningen – framstår som aktuella och påtagliga, trots att det inledningsvis framhålls, att det rör sig om fantasiprodukter och visioner. Slutligen har det också varit möjligt att peka på tidslagringens betydelse för berättelsens uppbyggnad, då ett karakteristiskt mönster på tidsskiktningens grund har observerats. Den fortsatta framställningen kommer dels att föra analysen av tidsskiktningen vidare samt dessutom att undersöka om detta kompositionsmönster gör sig gällande även i resten av romanen.

Tidsskiktning och komposition i kapitel 7—16

1.

"I Hälsingland sitter din morfar och väntar med fortsättningen på historien", manar berättarens inre röst vid ett tillfälle under besöket i Uppland på sid. 80 i Dödgrävarens pojke. "Fortsättningen på historien" — det är den del av berättelsen, som här i ett kronologiskt perspektiv har fått beteckningen C^2. I kapitel sju får vi, efter en inledande summering i tidsplanet A, stifta närmare bekantskap med morfadern, f.d. bondeadvokaten och banvakten Rak, och efter en presentation och en relativt utförlig inblick i denne mans livsöde styr samtalet på sid. 177 in mot berättelsens centrala frågor. "Men jag pratar . . .", säger morfar Rak, "vad ville du veta?" "Något om min mor", svarar berättaren, och i fortsättningen av kapitlet är det Lilly, Alfred och Josef och deras inbördes relationer, som blir belysta i minnets perspektiv. I en del avsnitt kan skildringen anta karaktär av sekundärberättelse i tidsplanet C^2, dock släpps aldrig dialogen i ramberättelsen helt ur sikte.

Även de följande tre kapitlen bygger på samspelet mellan ramberättelsen och tidsplanet C^2. Nu är intresset centrerat till kolarens roll i dramat, och man noterar, att berättaren här på ramberättelsens nivå närmar sig denna viktiga person med en kringgående rörelse, som upprepar mönstret från det kronologiska perspektivet. Mötet med kolaren och samvaron med honom i kapitel nio och tio får nämligen en förberedelse i kapitel åtta med hjälp av en utfrågning i tre etapper. På sid. 203—207 kommer sålunda en metod från inledningskapitlet till användning, då berättaren får svar av "ekorösterna kring berg och myr". Så följer omedelbart därefter en drygt tre sidor lång intervju med kolarens första hustru, och slutligen, efter ett avsnitt med bitvis inspirerad naturskildring, har berättaren nått fram till kolarens granne, en småbrukarhustru, som på sid. 217—223 får lämna ytterligare information om både Josef och Lilly.

Man kan således konstatera, att skildringen i kapitel 7—10 fortskrider på ramberättelsens nivå men att romanpersonernas samtal huvudsakligen kretsar kring händelserna i tidsplanet C^2. Enligt den princip som begagnades ovan på sid. 80 kan kompositionen i kapitel 7—10 därför tecknas med formeln B (C^2). Den närmaste uppgiften blir nu att karakterisera tidslagren, sedan berättelsen fr.o.m. kapitel 11 övergått till ett mera direkt agerande i tidsplanet C^2.

2.

Berättarattityden till de skildrade händelserna i Dödgrävarens pojke kommer till synes, då berättaren får anledning att redovisa källorna till sin kunskap om det förflutna. Ett naturligt tillfälle till sådana redovisningar erbjuder sig vid scenväxlingarna från ett tidsplan till ett annat, och det har ovan (sid. 74) noterats, att Åke Wassings roman i sådana sammanhang vid ett par tillfällen visar ett ganska stort mått av originalitet.

Ett annat tillfälle då berättarattityden kommer till uttryck är de mer eller mindre avgränsade partier, där berättaren summerar sina intryck. Ofta, men ingalunda enbart,[70] är dessa resonerande avsnitt placerade som inledningar till nytt kapitel. I ingressen till kapitel sex kan sålunda berättaren dra en del slutsatser beträffande karaktärsegenskaper hos farmodern, och det sjunde kapitlet inleds med en rekapitulation av några nyckelrepliker, som får ligga till grund för vissa bedömningar. I sådana sammanhang är berättarhållningen till det förflutnas händelser prövande, argumenterande och föga tvärsäker. "Men ta den', säger antagligen min far till Pål", heter det på sid. 166 i ett resonemang om Alfreds undantagsstuga i Uppland, och en sida längre fram i romanen säger berättaren om Alfred: "Jag tänker mig att han själv kommit upp med repliken . . ." En sådan öppen och prövande attityd till händelserna i det förflutna är i skildringen i övrigt i de första tio kapitlen mindre vanlig.

Fr.o.m. kapitel 11, och speciellt i detta kapitel samt i kapitel 12, 13 och 14, gör sig emellertid den argumenterande berättarhållningen gällande inte bara i mer eller mindre avgränsade, summerande avsnitt av romanen utan också i den löpande framställningen i tidsplanet C^2; i viss mån kan man tala om en ny typ av relation. Vi får sålunda en framställning, där vissa avsnitt är skildrade med den suveränt allvetande berättarens hela auktoritet, medan andra avsnitt däremot är skildrade ur jag-berättarens synvinkel och försedda med resonerande anmärkningar och reservationer. Det har ovan på sid. 45 f konstaterats, att de dokumentära inslagen i romanen präglas av en sådan aktiv berättarattityd, och att huvudparten av det dokumentära materialet presenteras i kapitel 11—16. Det förefaller därför troligt, att det är dokumentens närvaro i texten, som är orsaken till den nya typ av relation, som framträder fr.o.m. kapitel 11. Berättarhållningen till dokumenten tycks i vissa partier ha "smittat av sig" till framställningen i övrigt, och här skall nu undersökas vad detta innebär för tidsskiktningens del med exempel valda ur andra avsnitt än de dokumentära.

Först dock ett par ord om en passage med dokumentär anknytning, nämligen själva scenväxlingsmomentet, då berättelsen övergår till direkt skildring i tidsplanet C^2. Denna övergång sker via ett dokumentreferat i ett par etapper i början av kapitel 11. Berättaren har där att ta ställning till Alfreds och Lillys åtgärder för att klara den första tiden som jordbrukare i Hälsingland. Några inventarielistor visar sig innehålla åtskilligt med information. Det heter på sid. 288:

> Och i dessa önskelistor hittar jag en sådan egendomlig sak som en rävsax, som min far redan första vintern vill lägga ut i gödselhögen för att äntligen ge min mor vad hon önskar sig för sin ömtåliga hals . . . en rävboa.
>
> Och morfar ropar in och min far hämtar hem lass på lass att fylla efter i tomrummen med . . .

Fortsättningsvis får man veta närmare besked om vad som på detta vis tillförs hushållet. Det är en häst och ett par kor, det är sele, ryktgrejor, vagnar, slädar och arbetsredskap men också pälsmössa, cykel och spark. Skildringen glider omärkligt över i relation och man glömmer tillfälligtvis att det rörde sig om upplysningar

från en lista. Samtidigt bibehålls dock den spörjande och sökande berättarattityden; berättaren är ingalunda säker, han reserverar sig med ett försiktigt "kanske". På sid. 289 heter det:

Timmer ja . . . till vinterkälkarna behövs kättingar, spännbjörnar och en timmersax. Och för att få omkull skogen måste min far ha en stocksåg, en bågsåg, en yxa och ett barkjärn. Han fick kanske vänta till våren med att köpa vad vårbruket och sommarslåttern krävde.

På sid. 290 blir man så åter påmind om inventarielistornas existens, då det heter om Alfred att "han faktiskt måste stryka gris och höns från första årets önskelista". Dock noterar man, att listan nu tillhör skildringens värld i det förflutna, i berättarens eget tidsplan har "önskelistorna" spelat ut sin roll.[71] Men den resonerande berättarhållningen har inte övergetts. På sid. 291 yttrar den sig som en retorisk fråga och ett argumenterande inpass i ett kort avbrott i skildringen i tidsplanet C^2. Resonemanget gäller Alfreds ekonomi:

– Pengarna räcker inte till allt heller, svarar min far och menar att det faktiskt börjar ta slut på pengarna från Uppland. Och hur skulle något annat vara möjligt, när han med sina tre tusenlappar haft att köpa allt detta som nu fyller vår byggning, våra uthus, spiltor och skulle, lider och källare? Om min far efter första årets köp hade fem hundra kronor över för näståret så var det också allt. Troligtvis ägde han inte ens det, eftersom han är så snar att fälla sin grovskog och sälja den, i stället för att som morfar menat såga upp den till uthusvirke och inredningsbräder.

Efter detta inpass följer en drygt 23 sidor lång skildring i tidsplanet C^2 på sid. 292–314. Vi får där bevittna hur Alfred i vredesmod avhyser "den tionde" från sitt "hälsingeställe", hur han kör grus på hösten och timmer på vintern, hur han plågas av arbetskamraternas försåtliga antydningar om hustrun, hur han sväljer förtreten och kuvar sin vrede efter en skärmytsling med Josef och hur han i ett par repriser far till Uppland. En formell anknytning till jag-berättelse föreligger i detta avsnitt i kraft av pronominet "vi" på sid. 294; dessutom refereras det ibland till Alfred och Lilly som "min far", "min mor" och "mina föräldrar". Men bortsett från den enstaka markeringen på sid. 294 kan man inte säga, att berättaren själv tillhör persongalleriet i just denna del av romanen. Avsnittet har snarare karaktär av berättelse i tredje person av en allvetande berättare, som rör "sig fritt över eller inne i den fiktiva värld han skapat" för att citera Staffan Björcks definition[72] – detta så när som på ett enda ord, ett "kanske" på sid. 301.[73] En kort granskning av en passage i skildringen av Alfred som gruskörare på sid. 296–298 kan tjäna som illustration.

Det kan då först och främst konstateras, att berättaren har fullständigt fri tillgång till Alfreds tankar och känslor; som så ofta i Dödgrävarens pojke är det dödgrävaren själv, som står i centrum för intresset. På sid. 296 får man sålunda redan inom utrymmet av några få rader veta vad Alfred "tycker", "anar" och "förstår", vad som "irriterar" honom och vad han egentligen "vill". Å andra sidan blir vi också väl informerade om arbetskamraternas motiv och tankar. På sid. 298 heter det:

I den delen av arbetet visste körarna att den saxdragna stocken utför berget skulle bli lika svår att manövrera mellan storstubb och sten, som när man ville försöka rida den utför en älv. Och när de skrattar, tänker de sig Pilten komma ridande på en sådan stock efter vitmärren utför berget. Så brottare han var, men hade han den smidigheten?

Vidare visste de . . .

Utöver dessa båda synvinklar, Alfreds å ena sidan och hans antagonisters å den andra sidan, noterar man så berättarens eget överblickande perspektiv. "Men det var just vad min far inte hade", heter det på sid. 297 med en anspelning på arbetskamraternas övertygelse att Alfred hade gott om pengar. Av detta slag är alltså relationen på sid. 292–314; något informationsproblem ur berättarens synpunkt föreligger knappast. Det är i stort sett samma berättarperspektiv som ovan på sid. 75 noterats beträffande tidsplanet C[1].

Mot detta parti skall så ställas ett avsnitt på sid. 315, där berättaren uppträder i en helt annan skepnad, nu återigen som den eftertänksamt analyserande jag-berättaren. Alfred har återvänt från Uppland till hustru och barn i Hälsingland och finner där att höskörden bärgats med Josef kolares hjälp. På sid. 315 läser man:

Hur min far reagerar inför denna opåkallade hjälp är svårt att veta. I vilket fall som helst tackar han för hjälpen genom att själv lägga sig på sofflocket för resten av sommarmånaderna. Jag måste tro att han ligger där och väntar på arvskiftet efter Elina. Eller också ligger han där och tänker. Tänker på den kommande bolagsvintern. Tänker på sin mor under förmyndare. Eller på bevis mot Josef.

Hur som helst, Josef har passat på tillfället att hjälpa oss med höskörden. Och om det finns ett uns av sanning i mitt antagande att Josef kolare haft lust till min mor, vår jord och våra djur, är det just under den här tiden, medan min far ligger på sofflocket och väntar på Elinaarvet, som Josef kolare har sitt livs tillfälle att upptäcka möjligheterna att kunna ersätta min far i vårt hälsingeställe. Och kanske är det också vid den här tiden som min mor för första gången ber honom att gå hem. Ett slags vädjan till en hjälpare som på sätt och vis behövdes, men som ändå irriterar genom sin blotta närvaro: Gå hem och visa dig inte mera! borde hon ha sagt för att vara på den säkra sidan för Josefs dunkla önskningar och min fars ännu dunklare framtidsplaner.

Det är framför allt den uppenbara tveksamheten i berättarens kommentarer som faller i ögonen. Han reserverar sig och pekar på alternativa möjligheter och skapar på så sätt en fjärmningseffekt till det skildrade händelseförloppet. Ser man så avsnitten av detta slag i deras samverkan med de ovan beskrivna partierna, där berättaren i stället agerar ur en allvetande position, så framstår Åke Wassings skildring med en alldeles egen profil.

Några av Bertil Rombergs synpunkter på läsarens situation kan här tjäna som infallsvinkel. På sid. 106 ff i sin avhandling från 1962 tar Romberg upp problemet med "the plane of narration" och "the plane of action" i jag-romanen och frågar: "Which temporal dimension does the reader understand to be the present? The one that, according to the novel's fiction, is past – or the one that is present?" Och hans svar är entydigt. "But it is the achievement of the epic paradox that both past time and present time manifest themselves to us as present time when we read the

novel", konstaterar Romberg och fortsätter: "All fiction becomes present to us, is in the present tense, while we are reading; and the tenses of reality acquire another meaning."

Av den fortsatta framställningen framgår det, att Romberg betraktar detta som ett generellt förhållande, som gäller för en berättelse i tredje person lika väl som för jag-romanen.[74] I en diskussion med Käte Hamburger om den roll som berättelsens tempus spelar för läsupplevelsen, i jag-romanen å den ena sidan och i tredje-personskildringen å den andra sidan, hävdar nämligen Romberg, att någon egentlig skillnad härvidlag inte finns ur läsarens synpunkt. Det som skildras upplevs som ett omedelbart "nu", menar Romberg, antingen man har att göra med en jag-berättelse eller en skildring i tredje person och antingen berättelsen ges i presens eller preteritum. På sid. 110 i Bertil Rombergs bok heter det:

> But I cannot find any reason at all to draw a distinction between the meaning of the preterite in a third-person account, and its meaning in a first-person account. In both cases the verb's tense expresses what is past, but in both cases the scene is unfolded for the reader as something that is happening as he reads. It is here that we find the present function of the epic preterite, and this holds true for the first-person novel just as well as for the novel of the third person.

En precisering och modifiering av denna ståndpunkt framförs, då Romberg påpekar, att proportionerna mellan relation och kommentar i berättelsen å ena sidan, och episk scen å den andra sidan, har betydelse för denna nu-känsla. Upplevelsen kan sålunda också motverkas av berättarens eget agerande. På sid. 107 skriver Romberg:

> It is evident that at the very moment that the narrator expressly emphasizes that what he is relating happened long ago, or when he embraces successive events in time and space in one sweeping review, the narrator counteracts in such cases any feeling of the "here and now" that the reader may have.
>
> But the more closely the narrator's account approaches the nature of a scenic depiction, the more closely the reader is brought into contact with the material, regardless of tenses and pronouns.

För att nu återknyta till skildringen i Dödgrävarens pojke kan man konstatera, att berättelsen i ett sådant avsnitt som det på sid. 292–314, antingen det betraktas som jag-skildring eller berättelse i tredje person, ger upphov till en sådan spontan nu-upplevelse som Bertil Romberg talar om, trots att berättarsituationen någon gång ibland gör sig påmind, då det t.ex. refereras till Alfred som "min far". Och det är mot denna bakgrund, som passagen på sid. 315 ter sig som intressant. Vi får ett slags "Verfremdungseffekt". Läsaren gör sig hemmastadd med en miljö och ett händelseförlopp men tvingas strax därefter att betrakta det hela på distans, därför att berättarens eget tidsplan med sådan emfas skjuts in emellan läsaren och det skildrade. Det är givetvis inte fråga om en variant av den modernistiska romanens ironiska eller programmatiskt illusionsbrytande estetik. Berättargreppet är sålunda inte genomfört med något större mått av konsekvens, vilket emellertid inte hindrar att det i påfallande grad gör sig märkbart i kapitel 11–14 och därmed

ger intrycket av tidsskiktning i dessa kapitel en alldeles egen karaktär.

Ett avsnitt på sid. 369—379 i kapitel 13 kan tjäna som ytterligare illustration. Som så ofta i Dödgrävarens pojke domineras framställningen här av dialog. I ett antal scener, sammanlänkade med hjälp av korta relaterande inpass, får vi bevittna ytterligare några turer av händelseutvecklingen i Alfreds och Lillys äktenskapskonflikt. Där är Pål på sin gård i Uppland med några sarkastiska kommentarer (sid. 369), där är Alfred själv i förhandling, dels med sitt juridiska ombud ensam (sid. 370 f) och dels med denne och morfar Rak (sid. 371 ff). Där är vidare skildringen av bodelningen och Alfreds fåfänga försök att ta med sig Björn, då han lämnar gården (sid. 375 ff), där är Lilly och Josef i en uppgörelse med morfar Rak (sid. 376) och där är slutligen trion Lilly, Josef och Björn, som överväger sin situation och planerar för framtiden (sid. 377 f). Läsaren befinner sig mitt inne i den diktade världens "här och nu", då berättarplanet (tidsplanet A) på sid. 378 f fälls in i skildringen och med ens i stället låter händelserna framstå i ett avståndsperspektiv. Då Björn, som vill hjälpa till med det ekonomiska, tar fram en ettöring ur sin trasiga spargris, heter det:

> Och här är en trollslant, säger jag och ruskar fram en ettöring som är vit av porslinsmjöl.
> — Ja, titta på den! säger Josef. Den är på väg att bli silver.
>
> Josef är lika förtjust i småslantar som jag. Och i själva verket är han nästan fattigare än jag. Det förstår jag nu av ett brev ur min mors papper som Josef fått från landsfiskalen, och där det står att han omedelbart skall inkomma med räntan på ett tusenkronorslån som han tagit samma höst som mina föräldrar börjar processen. Vid den här tiden som vi skall till att spara pengar är Josef fortfarande skyldig denna tusenlapp. Ja, han kan inte ens betala räntan. Hade denna tusenlapp räddat hans familj under hans friartid hos oss? Visste min mor om skulden? Hade Josef visat henne brevet från Landsfiskalen eller hade hon hittat det långt efteråt, då det redan var för sent?
>
> Antagligen visste hon ingenting, och antagligen sade Josef att vi alla skulle hjälpas åt att anskaffa de 2800 som min far skulle ha. Han höll säkert god min inför värbruket 1926.

3.

Fr.o.m. denna passage får romanen huvudsakligen karaktär av barnskildring. Alfred lämnas delvis ur sikte, och händelserna beskrivs i stor utsträckning ur romanpojken Björns synvinkel. Därmed antar tidsrelationerna den för minnesskildringen typiska spänningen mellan "erlebendes ich" och "erzählendes ich". Då läsarens nu-upplevelse bryts i kapitel 14, sker det således ibland därför att berättaren särskilt poängterar vad han minns eller inte minns. Sjuårsdagen går språlöst förbi, berättas det, därför att de närmast anhöriga vänt Lilly ryggen. "Nej, jag vet inte mycket om denna bemärkelsedag", läser man på sid. 392, "och jag förstår att det är nu som jag upptar kontakten med socknens övriga släkte i stället." Två sidor längre fram i boken är det en av romanens mera dramatiska episoder som skildras. Björn möter en vuxen hämnare, som doppar honom i ån. "Den här gången har näven gripit tag i min röda kalufs", heter det på sid. 395, "och den röst som

väser i mitt öra att sluta upp med att ljuga minns jag som ett sugande bubbel i örats innersta vrå."

Bortsett från en inledande dokumentanalys fortskrider hela kapitel 15 och en stor del av kapitel 16 i tidsplanet C^2 utan kommenterande avbrott. Först på de sista 25-talet sidorna i romanen träder berättaren åter fram, nu åter igen för att hänvisa till uppgifter i olika handlingar; så bl.a. på sid. 475, 478 ff och 488. Sammanfattningsvis kan man konstatera, att berättelsen från kapitel 11 och fram till romanens näst sista sida ägnas åt tidsplanet C^2, dock med undantag av ett parti på sid. 340—346 i kapitel 12, d.v.s. det avsnitt där berättaren — närmast på ramberättelsens nivå — intervjuar "vägarbetaren", "kyrkvärdens piga" och den som Lillys älskare utpekade drängen Elis. Därtill bör det framhållas, att skildringen, såsom ovan noterats, i kapitel 11—14 präglas av ett påtagligt samspel mellan tidsplanet C^2 och berättarens situation. Man skulle kunna uttrycka det så, att tidsplanet A i denna del av romanen på ett för Åke Wassing karakteristiskt sätt tillåts att penetrera eller "lysa igenom" framställningen i tidsplanet C^2.

Kompositionen i de sex första kapitlen av Dödgrävarens pojke har ovan på sid. 80, med tidsskiktningen som utgångspunkt, karakteriserats med hjälp av en enkel formel. Därvid fick en parentes omkring tidslagrets beteckning markera, att tidsskiktet i fråga förekommer som samtalsämne för romanpersonerna men ej som direktskildring. Romanens uppbyggnad i de sex första kapitlen kunde då i grova drag beskrivas på följande sätt: *Kapitel 1* B (C^1), C^1. *Kapitel 2—6* B, C^4, B (C^1), C^1. Vidare har det på sid. 83 konstaterats, att kapitel 7—10 enligt samma princip kan betecknas som B (C^2). Lägger man så härtill den nyss gjorda iakttagelsen att kapitel 11—16, så när som på ett sex sidor långt parti i kapitel 12, ägnas åt tidsplanet C^2, så framträder mönstret från kapitel 1 och kapitel 2—6 respektive ännu en gång; kompositionen i *kapitel 7—16* kan m.a.o. med en ungefärlig beskrivning tecknas som B (C^2), C^2. Till detta bör läggas, att tidsplanet C^3 med punktvis uppträdande inslag fortlöpande håller föreställningen om fattighusperioden vid liv, samt att berättarens kommentarer (tidsplanet A) fyller en viktig funktion i hela romanen men får en särskilt framträdande roll i kapitel 11—14.

Slutsatser

1.

Betraktad på detta sätt framstår tidsskiktningen som romanens övergripande kompositionsprincip, vilket emellertid inte hindrar att uppbyggnaden också kan beskrivas ur andra synvinklar. En narratologisk analys av exempelvis det slag som Asbjørn Aarseth, i anslutning till Greimas' aktantmodell, genomför på en av Hamsuns noveller skulle förmodligen resultera i en gränsdragning i Dödgrävarens pojke mellan barnskildringen i kapitel 13—16 å ena sidan och romanen i övrigt å den andra sidan.[75] Frågan om Lillys roll i berättelsen skulle då också bli av av-

görande betydelse för uppfattningen av romanen. Är det hon som, i ett överblickande perspektiv, skall betraktas som huvudperson, eftersom hon till syvende och sist är centrum i det känslomässiga spelet, eller är det i stället Alfred, som är den viktigaste personen, eftersom han så ofta befinner sig i det direkta blickfältet?

I den bild som här har tecknats är det emellertid uppenbart, att romanens komposition bygger på en överskådlig princip, vars effekt visar sig i det förhållande, som Björn Julén i en recension beskriver som ett resultat av "det successiva avslöjandets teknik".[76] "Läsaren får", framhåller Julén, "genom lösryckta citat eller uttalanden i berättelsens periferi höra talas om en eller annan person, som längre fram i boken allt noggrannare skildras."[77] Detta är naturligtvis en riktig iakttagelse. Josef kolare är en sådan person, som successivt introduceras i romanen. Han nämns och kommenteras bl.a. på sid. 11 ff och 181, och han framträder i livfulla glimtar under berättarens fortsatta samtal med morfar Rak på sid. 192 ff, innan intresset i kapitel 8—10 nästan helt fokuseras just på honom. Större betydelse för upplevelsen av tidsskiktning har det emellertid, att "det successiva avslöjandets teknik" också yttrar sig som en fixering av vissa avgörande situationer och sekvenser av händelseförloppet. Särskilt påtagligt blir detta, då händelserna i samband med svartsjukedramat skildras i kapitel 7—11. Det genomgående mönstret är då att en situation eller ett förlopp berörs samtalsvis eller som berättarkommentar under berättarens besök hos morfar Rak i kapitel sju och hos Josef kolare i kapitel nio, varefter samma situation ännu en gång möter läsaren i kapitel 11, nu som direktrelation eller episk scen och därvid laddad med innehåll från de tidigare presentationerna.

En sådan situation, som blir till något av ett kraftfält i denna del av berättelsen, är kolarens ankomst till "hälsingestället". På sid. 192 ff rullas scenen upp under berättarens samtal med morfar Rak, och då situationen sedan berörs på nytt på sid. 225, 235 och 294, aktualiseras åter den stämning av både fest och fara, som vidlåder den ursprungliga scenen.[78] En annan situation som likt en fixeringsbild dröjer kvar i minnet just på grund av upprepningen är romanpojken Björn, som på morgonen efter det väldiga slagsmålet vaknar och ser sin mor stå på gården och linda upp en vit trådända, som sträcker sig över den frusna marken (sid. 231 och 319). Ytterligare exempel är själva slagsmålet, som redan på sid. 13 skildras i Alfreds version och därefter berörs ännu en gång på sid. 251, innan det ges som berättarens relation på sid. 317 f. Vidare kan det s.k. "stalldörrsbrevet" nämnas. Det tas upp både i samtalet med bondeadvokaten Rak på sid. 199 och under samvaron med kolaren på sid. 241, innan det slutligen presenteras på sid. 303. Härtill kan läggas scenen, då Alfred en kväll kommer hem efter att ha skjutit sin första hälsingeälg (sid. 196 f och 301) samt episoden med "den tionde", som i ett upprört ögonblick blir avhyst från "hälsingestället" (sid. 167, 180, 189 och 292).

2.

Vad som i detta kapitel har försökts är således en karakteristik av tidsskiktningen i Dödgrävarens pojke men också en bestämning av det som Per Nykrog i en uppsats betecknar som "kompositionsstrukturen". Om detta begrepp skriver Nykrog bl.a.:

> Den kritiker, der gennemanalyserer et vaerks kompositionsstruktur, er temmelig sikker på et godt stykke vej at bevaege sig i tankebaner, forfatteren også har bevaeget sig i . . . Det er først, når analytikeren vil gå videre og tillaegge den påviste opbygning en specifik betydning, at der igen er risiko for at forvilde sig ud i det helt subjektive vildnis.[79]

Det är naturligtvis riktigt, att varje tolkning är förknippad med olika grader av subjektivitet, ett pris som ändå ofta kan vara värt att betala. Många gånger är det just tidsskiktningen, som bestämmer det litterära verkets kompositionsstruktur, såsom fallet är i exempelvis Prousts A la recherche du temps perdu eller Faulkners The Sound and the Fury.[80] Och i den mån tidsskiktningen har en vidare innebörd än enbart en berättarteknisk, finns det också anledning att gå vidare och spekulera över kompositionsstrukturens djupare betydelse. Då det gäller tidsskiktningen och den på tidsskiktningen grundade kompositionsstrukturen i Dödgrävarens pojke, förefaller det emellertid riktigare att tillämpa Staffan Björcks ord beträffande tidsskiktningen i Gustaf Hellströms roman om Snörmakare Lekholm. "Den kronologiska omlagringen" i Hellströms roman, skriver Staffan Björck, är "en konstnärlig arbetsmetod, inte uttryck för en psykologisk eller filosofisk livsuppfattning".[81]

Att det kostade Åke Wassing åtskillig möda att nå fram till denna den rätta "konstnärliga arbetsmetoden" för Dödgrävarens pojke, det känner vi till. Den del av romanen, som i denna avhandling fått beteckningen C, d.v.s. berättelsen om dödgrävaren och hans äktenskapliga konflikt, om kolaren som spelade handklaver och dansade solodans, om "hämtaren" och om morfadern, som hade hår som "en löddrig rakborste", hela denna del av berättelsen fanns, såsom tidigare framhållits, skisserad redan på 1940-talet i en ganska primitiv utformning, medan ramberättelsen däremot har 50-talets många besök i Simtuna och i Anneforstrakten som förutsättning. Det är en av de många fina kvaliteterna i Dödgrävarens pojke, att Åke Wassing så framgångsrikt förmått att väva samman dessa båda delar av sitt verk, och då man med Staffan Björck här talar om "konstnärlig arbetsmetod" bör det samtidigt framhållas, att det naturligtvis minst av allt är fråga om ett rent mekaniskt hopfogande. Snarare slås man av hur berättigat Mark Schorers synsätt är, då han i uppsatsen "Technique as Discovery" hävdar, att författarens arbete med det tekniska bidrar till att uppenbara stoffets inneboende möjligheter.[82]

Med bl.a. Thomas Wolfe som exempel pekar Schorer på de förluster för helhetsintrycket som blir resultatet, då den formella sidan av romanförfattarens arbete negligeras. "Like Emily Brontë, Wolfe needed a point of view beyond his own which would separate his material and its effect", heter det t.ex. på sid. 81 i essän. Man vill gärna tro, att det var en sådan brist på perspektiv som utmärkte de ro-

manförsök, som Åke Wassing kasserade och brände under den förra hälften av 1950-talet, och man känner sig i motsvarande grad övertygad om att just tidsskiktningen givit författaren möjlighet att utveckla de bästa sidorna av sin talang. Inte minst blir detta tydligt, då man reflekterar över effekten av "det successiva avslöjandets teknik" i Dödgrävarens pojke. De avgörande situationerna i romanen blir, tack vare denna teknik, inte utagerade en gång för alla. De uppenbarar sig i stället på nytt i flera repriser. Och även om dessa situationsbilder bär med sig vissa karakteristiska grundstämningar, så sker det också en utveckling, som ger möjlighet till förskjutningar och förtydliganden just därför att infallsvinklarna och avståndsperspektiven skiftar. På så sätt har vi fått en framställning som präglas av både närhet och distans, men också av plastisk åskådlighet, psykologisk klarsyn och humor.

Kapitel IV

Samhällskritiken

Utgångspunkter

"Tydligare än någon annan anknyter Åke Wassing (1919—1972) till den typ av självbiografiska romaner som arbetarförfattarna odlade under trettiotalet", skriver Jan Stenkvist inledningsvis i avsnittet om Wassing i kapitlet om 1950-talets svenska prosaister i den tredje delen av Svensk litteratur 1870—1970.[1] Jämförelsen med de självlärda författarnas trettiotalsböcker faller sig onekligen naturlig, då man betraktar Wassings insats i dess helhet. Den ger bilden av ett barns och en ynglings uppväxt och utveckling under svåra och torftiga yttre förhållanden, och det litterära verket i sig självt framstår som ett bevis på en andlig seger: författaren har betvingat ett oblitt öde. Denna anknytning till "trettiotalsarvet" framhålls också i recensioner av de senare delarna av Wassings tetralogi, så t.ex. av Artur Lundkvist, som karakteriserar Wassing som "den siste trettiotalisten".[2]

Också då det gäller att beskriva enbart debutromanen Dödgrävarens pojke ligger tanken på "trettiotalsarvet" nära till hands. Man kan komma att tänka på Moa Martinsons skildringar av misär och familjegräl i böckerna om Mia[3] eller på Harry Martinsons Nässlorna blomma. Dock måste det sägas, att parallellen med 1930-talets självbiografiska utvecklingsromaner är mera framträdande då man betraktar Wassings tetralogi i dess helhet än då man enbart koncentrerar uppmärksamheten till Dödgrävarens pojke. Ty barnets och ynglingens upplevelser upptar i denna bok bara en del av utrymmet och intresset — åtskillig uppmärksamhet ägnas också åt dödgrävaren Alfreds öde, liksom åt berättarens iakttagelser i ramhandlingen, och proportionerna blir därför andra än i tetralogin i dess helhet. Bl.a. denna konstruktion med ramhandling i Dödgrävarens pojke innebär också att kompositionen här är mera komplicerad än den i trettiotalsromanerna gängse.[4]

Emellertid gestaltas i Dödgrävarens pojke också ett samhällskritiskt tema vid sidan av de "quest for identity-problem", som ovan (sid. 67 f) har kommenterats. Berättarens grundläggande fråga till sig själv lyder: "Varför kom du till fattighuset?"[5] En del av svaret finner han genom att kartlägga Alfreds öde och genom att leva sig in i dennes mentalitet, och på så sätt banas också väg för en ny självförståelse. Men problemet har också en annan sida, nämligen den som handlar om myndigheternas handläggning av barnavårdsfallet Björn. Här kommer den samhällskritiska aspekten in i bilden, och här finns det också anledning att — vid sidan av andra replipunkter — stanna inför en jämförelse med trettiotalstraditionen och

de olika slag av samhällskritik och "social" skildring, som man där konfronteras med.

I Dödgrävarens pojke gäller samhällskritiken dels det förhållandet att Björn under en så lång tid som i det närmaste nio år[6] tilläts att växa upp tillsammans med psykiskt sjuka människor och åldringar på ett offentligt ålderdomshem, och dels det rutinmässiga och föga individuellt avpassade förfarandet, då det gällde att besluta i vårdnadsfrågan och verkställa beslutet. Omhändertagandet, d.v.s. de misslyckade "hämtningsförsöken" och den slutliga "hämtningen" ter sig som ett olyckligt och olämpligt förfarande.

Visserligen står barnskildringen definitivt i centrum för intresset först i romanens fyra sista kapitel, där författaren med humor och psykologisk klarsyn berättar om Björns utsatta läge under de vuxnas strid, hans skiftande reaktioner inför hotet om "hämtaren", hans anpassningsförsök i de abrupt skiftande situationerna och hans sorg, då de vuxna sviker. Men det har också – såsom ovan (sid. 69) påpekats – sin betydelse, att skildringen i romanen i övrigt interfolieras med korta scener från Björns vistelse på fattighuset. På så sätt blir nämligen läsaren fortlöpande påmind om berättelsens utgångspunkt och den följd, som den skildrade händelseutvecklingen fick för barnets del. Den samhällskritiska aspekten är därför särskilt aktuell i romanens sista fjärdedel men finns å andra sidan också latent i praktiskt taget hela berättelsen.

På sid. 488 f söker sig berättaren fram till ett slutligt svar på frågan varför han som liten tilläts bo kvar på ålderdomshemmet, och han finner att lät gå-mentalitet och halva missförstånd olika kommunala myndigheter emellan i hans eget fall måste ha samverkat på ett olyckligt sätt. Detta betyder dock inte att det egna ödet av berättaren framhålls som unikt: på romanens första sida presenteras ett annat fall av "barn på ålderdomshem". Denna sistnämnda fråga, som är en del av det större problemet med klientelblandningen på ålderdomshemmen, bör således ses som en fråga av allmän räckvidd. Och i än högre grad gäller detta beskrivningen av de händelser som föregick själva intagningen på hemmet. Barnets situation och barnets rätt, då samhället bistår i skilsmässosituationen är en fråga av självklart allmänt intresse.

Även om Dödgrävarens pojke beskriver ett individuellt fall med ganska säregna komplikationer, är det således uppenbart att den som är intresserad av socialvård här kan hämta viktig information. Berättelsen förser oss med ett konkret exempel, som kan tjäna som utgångspunkt för diskussioner om de sociala myndigheternas rutiner och socialvårdsfunktionärernas attityder. Den ger också värdefulla inblickar i hur de svåra skilsmässosituationerna och kontakterna med samhällets representanter kan upplevas av barnet självt. Det är dessa förhållanden som gör att man med skäl kan säga att Åke Wassings roman innehåller ett viktigt samhällskritiskt tema.

Att visa hur detta tema gestaltas i Dödgrävarens pojke blir en av uppgifterna i detta kapitel. En annan gäller samtidens mottagande av det sociala budskapet, en tredje det litteraturhistoriska sammanhanget: hur ter sig Åke Wassings sätt att

behandla det samhällskritiska stoffet i jämförelse med andra författares, vilken litteratur kan för Wassing ha spelat en roll som inspirationskälla och föredöme och i vad mån faller Dödgrävarens pojke in i en samhällskritisk svensk romantradition? Här kommer 30-talslitteraturen in i bilden som tacksamt jämförelsematerial.

Barnet och fattighusmiljön

I sin recension av Åke Wassings andra roman, Slottet i dalen (1960), gör Bengt Holmqvist inledningsvis en kort resumé av Dödgrävarens pojke varvid han bl.a. skriver: "Det enda som man inte fick veta något närmare om var själva fattighuset och Björns vistelse där. Historien tog en omväg kring sin viktigaste lokalitet."[7]

Detta är sant såtillvida att Dödgrävarens pojke inte innehåller särskilt mycket av längre sammanhängande beskrivning av ålderdomshemmet, där Björn och hans far bodde. Vad som bjuds — förutom en relativt lång skildring på sid. 328 ff — är i stället en serie glimtar eller snabba genomlysningar, tämligen jämnt fördelade mellan romanens kapitel och meddelade — som det tycks — nästan av en händelse. Tillsammantagna ger emellertid dessa glimtar trots allt en relativt innehållsrik fattighusbeskrivning, originell i utförandet och effektiv som samhällskritiskt reportage just genom sin karaktär av "understatement".

Inriktningen mot avslöjande samhällsrapportering förebådas på romanens två första sidor, där episoden med det nedtystade tidningsreportaget beskrivs, och rubriken "Folkhemmets skamvrå" citeras. Det talas också halvt symboliskt om hur fotoblixten får "lysa upp den skumma korridoren". Så följer på sid. 8 den första inblicken i det tidsskikt och den miljö, som ovan (sid. 71) fått beteckningen C^3, d.v.s. den cirka nio år långa fattighusperioden i Björns liv. En av fattighusets innevånare kallades "Mordbrännaren", får man veta, och han hade en gång blivit "ertappad" av Alfred, som "hystat iväg honom efter hela korridoren". Redan denna bild ur det förgångna väcker hos läsaren föreställningar om råhet, primitiv ondska och dystra lokaler.

På sid. 35 läggs ännu ett drag till den motbjudande bilden, då det talas om "fattighuslukten" som Björn måste tvätta av sig inför resan till Uppland, och på sid. 86 tillkommer ytterligare detaljer. Det talas om fattighushjon, som "gett upp hoppet att någonsin ta sig bort därifrån" och vilkas attityd till omvärlden var kallt avvisande. Den kunde "sammanfattas i en enda replik: Dra åt helvete. Jag vill vara ifred". Bilden förtydligas ytterligare på sid. 99, där man får veta att fattighuset i källaren hade en cell, dit Alfred ibland fick i uppdrag att bära ned den som på ett eller annat sätt brutit mot reglementet.

En annan speciell lokal på fattighuset var förlossningsrummet — det får man veta redan på sid. 5 — och i ett kort avsnitt på sid. 255 beskrivs hur en av skogens kvinnor varje år kommit ned från vildmarken för att här föda sina barn. Det meddelas samtidigt att man ej kunde behålla henne på fattighuset någon längre tid därför att hon skapade "oro omkring sig" och ansågs för tjuvaktig, och dessa

upplysningar aktiverar i läsarens fantasi nya bilder av materiell nöd och andlig torftighet.

I det relativt långa avsnittet på sid. 328 ff, som beskriver Alfreds upplevelse av intagningsproceduren, får man så ytterligare information om fattighusets interiör och dagliga rutin med inlåsning om kvällarna, sträng åtskillnad mellan män och kvinnor, anstaltskläsel, spånmadrasser och militärisk givakt-ställning inför det styrande rättarparet. Att miljön var olämplig för ett barn att växa upp i framgår med all önskvärd tydlighet.

Hur pojken Björn uppfostras att förhålla sig i denna föga barnvänliga tillvaro visas på sid. 11. "På det här stället får man vara listig som en räv", säger fadern, och uttrycket och uppmaningen återkommer på sid. 493. Björn instrueras av Alfred att vara servil och inställsam mot de maktägande. "Ta av dig mössan och knacka lätt på direktionsdörren. Det gör intryck", förmanas han t.ex. på sid. 11, då han skickas med ett ärende till rättaren.

Björns mor däremot betraktas av Alfred med den allra största ovilja och föraakt; hans ständigt återkommande argument är att hon var "ett luder", och denna negativa bild av Lilly accepteras av de styrande på fattighuset. Björn får inte träffa sin mor, henne har han fått lära sig att akta sig för. "Och det därför att jag fått precis samma uppfostran på fattighuset som Josefs barn hade fått på barnhemmet. Jag hade fått lära mig att hata min mor", framhåller berättaren på sid. 255. Då mor och son träffas, får det därför ske i allra största hemlighet på en sten i skogen i fattighusets närhet, en mötesplats som eljest begagnas av Tord på det närbelägna barnhemmet då han vill prata med sin far, som också han är intagen på ålderdomshemmet. Mötet skildras på sid. 495 f i Dödgrävarens pojke.

Det är som synes en påfallande brutal och torftig miljö, som träder fram i Åke Wassings rapsodiskt, eller fragmentariskt, utformade fattighusskildring, och Björns situation ter sig allt annat än gynnsam. Å andra sidan framställs Björn själv som en ganska självständig och frimodig pojke med förmåga att säga ifrån och ta ställning. "Du är en bluffgubbe", säger han till den barnsligt lekfulle fadern (sid. 10), och inför de skroderande berättelser som Alfred levererar på sid. 34 och 135 ff ställer han sig närmast roat skeptisk.

Det är visserligen oklart hur gammal Björn är vid dessa tillfällen. Vid en jämförelse med andra textställen i fattighusavsnitten, där åldern framgår av sammanhanget, kan man emellertid konstatera, att den frimodiga attityden och den självständiga argumenteringen är genomgående, antingen Björn är cirka åtta år som på sid. 494 eller 15 år som på sid. 35 f. Detta är – om man så vill – en svaghet i den psykologiska gestaltningen. För det samlade intrycket av fattighusskildringen betyder pojkens frimodiga uppträdande emellertid närmast en modifiering och nyansering av de negativa intrycken. Det är uppenbart fel, finner läsaren, att ett barn har fått växa upp i "det människofientliga fattighuset" (sid. 79), men det är å andra sidan en neutraliserande faktor i det aktuella fallet att pojken har en så pass robust läggning.

Barnet och vårdnadsstriden

1.

Problemet med den lagstridiga klientelblandningen på ålderdomshemmen är den ena sidan av det samhällskritiska temat i Dödgrävarens pojke. Den andra sidan aktualiserar samhällets roll, då det gäller att ta tillvara barnets intressen i en skilsmässosituation. I Dödgrävarens pojke, liksom ofta i verkligheten, är barnet den som striden gäller och samtidigt den som får sitta emellan och fara verkligt illa. Barnskildringen är således en viktig komponent i det kraftspel som gestaltas; den får oss att inse hur grannlaga den uppgift är, som de barnavårdande myndigheterna har att sköta. Det har därför sitt intresse att först undersöka, hur författaren går tillväga, då han tecknar bilden av Björn som oskyldigt offer mitt i de vuxnas stormcentrum. Därefter skall också teckningen av samhällets representanter belysas, liksom bilden av Lilly.

Barnskildringen i Dödgrävarens pojke har visserligen, som realistisk-psykologisk beskrivning, den bristen att Björns reaktioner och repliker ibland inte är tillräckligt barnsliga för att vara fullt trovärdiga,[8] men detta hindrar inte, att läsaren grips av pojkens öde och snart nog har gestalten klar för sig. Ser man till romanens personskildring i dess helhet, kan man konstatera, att Alfred står i centrum för intresset i kapitel ett, tre och fem och i viss mån även i kapitel sju, elva och tolv, medan kapitel åtta, nio och tio i stället ägnas åt Josef kolare. Barnskildringen åter, gestaltningen av Björns öde, möter vi framför allt i sju av romanens sexton kapitel. I kapitel två ser vi Björn som femtonårig dräng hos Pål. I kapitel sex, och i viss utsträckning även i kapitel sju, får vi i stället bilder från några av Björns första levnadsår. I kapitel 13—16 slutligen är Björn mellan sex och åtta år, och det är här författaren har tecknat honom i några av hans mest kritiska situationer.

Ett nyckelord och ett nyckelbegrepp i barnskildringen i dessa sistnämnda kapitel är "hämtaren" och "hämtningen", en formulering, som antyder barnets underifrån-perspektiv på den exekutiva förrättningen. Det görs inalles fyra försök att få Lilly att lämna ifrån sig pojken, innan den slutliga hämtningen genomförs, och det är kring hotet om denna hämtning, som författaren arrangerar många av scenerna med Björn.

På sid. 373 ff skildras hur Alfred och hovrättsnotarien vid ett besök hos Lilly kräver att få ta pojken med sig. Själv har då Björn med Josef som sällskap för första gången fått order av Lilly att hålla sig borta från huset, medan man har besök. Uttrycket "hämtningsbilen" på sid. 375 introducerar det hotfulla stämningsackord, som sedan skall återkomma bl.a. på sid. 408, där det i ett referat av Björns tankar talas om "hämtarens lista", eller på sid. 418, där Björn i barnslig iver associerar till "hämtarna", då något farligt förs på tal.

Det andra hämtningsförsöket görs, då Alfred, hovrättsnotarien och landsfiskalen tillsammans besöker "hälsingestället" (sid. 414 ff). Det misslyckas av den enkla anledningen att Björn är sängliggande med ett sår i magen. Hämtningsförsök

nummer tre skildras på sid. 419 f, och nu är det barnavårdsnämndens ordförande d.v.s. prästen, som gör ett misslyckat försök att övertala och överlista den orubbliga Lilly. Det fjärde försöket åter görs av landsfiskalen Ossvald. Det skildras på sid. 427 ff, och de scener som där tecknas kan betraktas som en höjdpunkt i gestaltningen av det samhällskritiska temat. Vi ser i en lång sekvens landsfiskalen ur barnets synvinkel och upplever pojkens upphetsade spänning inför hotet att bli upptäckt, där han sitter i sin "hängmatta" under köksbordet. Den definitiva hämtningen slutligen skildras på sid. 435 ff. Björns gömställe upptäcks, och mor och son faller till föga inför det oundvikliga. I en hjärtknipande passage på sid. 441 beskrivs hur hämtarbilen far iväg, medan "tusentals små fina trådar" mellan mor och son "slits av".

Med dessa akut hotfulla situationer som riktmärken beskriver författaren pojkens tilltagande stress-symptom. Nödvändigheten att finna på gömställen och att ibland förnya dessa är bara en rolig lek (sid. 381 och 420 f resp.). Men barnasinnet kräver att spänningen får ett konkret mål (sid. 386). Ensam gör därför Björn nervösa närmanden till förbjudna områden, och då han besöker samhället i Josefs sällskap, uppträder han med överdriven nonchalans för att dölja den inre oron (sid. 387).

Ett antal episoder beskrivs som visar hur pojkens nervositet driver honom till skenbart irrationella handlingar (sid. 388), kortsiktiga undanmanövrer (sid. 393 ff) och ohämmade raseriutbrott (sid. 407). Hans anpassningsförmåga i de mest skiftande situationer drivs upp. "Jag ställer in mig och jag gör om mig efter stundens krav. Jag ljuger som en landsvägsstrykare och hittar på orimligheter som Josef kolare", heter det på sid. 393. Då han efter den slutliga hämtningen får tillbringa ett dygn på barnhem, uppfattar han också där vad som krävs av honom och anlägger snabbt en lagom from attityd (sid. 455). Poängterad, och samtidigt psykologiskt helt övertygande, är också skildringen av pojkens anpassningsförmåga i det sista kapitlet, där författaren med raffinerad symmetri beskriver hans samvaro med fadern under tågresan till Uppland och med modern under tågresan därifrån (sid. 461 ff och 484 ff resp.).

Många av scenerna med Björn vädjar på ett effektfullt sätt till läsarens omedelbara sympati och medkänsla. Där är t.ex. skildringen av hur han leker bouppteckning och bodelning och på så sätt kalkerar de vuxnas beteenden (sid. 381 f). Där är de lätt humoristiska situationerna och anspelningarna vad gäller "lögnögonen" (sid. 380, 387, 388, 394 och 395), och där är den gripande episoden, då Björn i sin sorg och sitt raseri kommer in med en stor sten och ber modern slå ihjäl honom (sid. 388).

Dock drivs skildringen av barnets krissymptom aldrig över en viss gräns – det är aldrig fråga om något som liknar barnpsykos. Tvärtom får vi gång efter annan bevittna hur käck pojken är trots alla problem. Han har ingen svårighet att svara för sig under hovrättsnotariens besök i samband med bouppteckningen (sid. 361) eller då denne och landsfiskalen kommer i ett nytt exekutivt ärende (sid. 415), och med samma bravur klarar han upp sin situation, då han på egen hand måste be

om lov att få bo en tid hos sin moster (sid. 424).

Den bild vi får av Björn i dessa kapitel är således bilden av ett barn i tillfällig kris, en i grunden sund och frisk pojke, som stressas av svåra omständigheter och som därför ibland uppträder som "ett djur i ett ide", som "en liten vildman" (sid. 435). Bilden har också det typiska kännetecknet att den är given utan varje antydan till ironisk distans. Snarare vädjas det i Dödgrävarens pojke också i relaterande partier – och inte enbart i de scener som gestaltas – till vår medkänsla med barnet. "... det är mitt i sommaren och solen i mitt hår lyser så hett att den borde kunna smälta vilket stenhjärta som helst", heter det på sid. 392. I detta avseende påminner berättarhållningen om den vi möter i Moa Martinsons böcker om Mia, där finns en självklar och oproblematisk sympati för den egna personen som liten. Bilden av Björn i kapitel 13–16 stämmer således med den uppfattning man får av honom i de korta fattighusavsnitten. Skillnaden är den, att han här, i beskrivningen av vårdnadskonfliktens olika faser, framstår som oskyldigt offer i en serie akuta krissituationer.

2.

Som representanter för den felande parten i konflikten i vårdnadsfrågan avtecknar sig vid sidan av Alfred framför allt tre personer som hör hemma i det offentliga livet, nämligen prästen, som är ordförande i barnavårdsnämnden, hovrättsnotarien, som är Alfreds advokat i skilsmässoprocessen och landsfiskalen, som verkställer hämtningen av Björn och i berättelsens slutavsnitt överlämnar honom till fadern på fattighuset.

Av dessa tre bestås prästen och hovrättsnotarien endast summariska konturteckningar. Hovrättsnotarien framställs som den, som i ett avgörande moment inger Alfred tanken att begära handräckning för att skilja barnet från modern (sid. 399 f). Prästen åter är i än högre grad en entydig "bovroll", även om rollen är liten. I det näst sista kapitlets skildring av Björns dygn på barnhemmet refereras det i förbigående till honom som "den barnavårdsman som rekommenderar ett dylikt barnhem till Rätten, när det gäller att skilja barnen från deras rätta och riktiga mödrar" (sid. 460). I övrigt framträder han tydligt endast vid ett tillfälle (sid. 419 f), då han som barnavårdsman gör ett hembesök hos Lilly och Björn, och han är då porträtterad med utpräglat negativ färgsättning, närmast en karikatyr. Han beskrivs som "skägglös, lång, käpprak, tunn, smal och avskräckande svart att se". "Han liknar en eldgaffel", heter det vidare, "med en liten rödblank knopp upptill som huvud." Han kommer direkt från högmässan, och Lilly och Björn förstår båda att det är fara på färde, upplyser berättaren och fortsätter: "Min lek får ett hastigt slut och i ett huj är jag inne i kammaren, där jag möter min mor som kommit på fötter för att se vem som plötsligt fyllt vårt kök med en så isande kyla."

Det är med ett brev från denne man som hela romanen avslutas. Brevet är ett tafatt försök att förklara några av de dunkla punkterna i handläggningen av vårdnadsärendet och samtidigt något av ett erkännande att allt kanske inte gick rätt till

i "fallet Björn". Denna strategiska placering av prästens brev markerar det samhällskritiska temats betydelse.

Vid sidan av dessa knapphändiga och påfallande negativt tecknade porträtt av prästen och hovrättsnotarien ter sig bilden av landsfiskalen Ossvald i viss mån som en kontrast. Han, såväl som de båda andra officiella personerna, är Lillys motståndare i berättelsen; det är också han som ensam får ta emot Lillys kritik. Men bilden av Ossvald är nyanserad, han framstår t.o.m. som en sympatisk person. Han tillrättavisar den tanklöse Alfred och påminner honom om att "det som sker är en djupt tragisk historia" (sid. 434). Han är också en "god psykolog" och genomför det besvärliga omhändertagandet med takt och vänlighet (sid. 439 ff). Bilden av honom blir dessutom fylligare därför att vi i ett avsnitt på sid. 431 får en inblick i hans tankar och sätt att se på problemet. Då vi på romanens näst sista sida — i det tidsskikt som är ramhandlingens — återser Ossvald som en gammal man i färd med att plocka fisk ur sina nät, säger berättaren till denne sin barndoms "fångstman": "Nej, jag ville faktiskt bara se dina händer och höra din röst och säga dig att du var en mycket beskedlig hämtare."

Denna positiva bild av en av Lillys motståndare är en betydelsefull komponent i gestaltningen av det samhällskritiska temat. Man kan som jämförelse betrakta ett par andra litterära skildringar av samhällsingripande och exekutiv hämtning. I Jan Fridegårds roman Jag Lars Hård (1935) hotas som bekant huvudpersonen av tvångsarbete, om han inte gör rätt för sig i ett faderskapsärende. Den utpräglat ensidiga beskrivningen av "barnavårdsmankvinnan" och fjärdingsmannen i dessa avsnitt av Fridegårds roman är naturligtvis i första hand ett medel att karakterisera berättaren-huvudpersonen; hans vresigt uppriktiga attityd mot omvärlden demonstreras ännu en gång.[9] Men, påpekar Paul Lindblom i en tidningsartikel, ur samhällskritisk synpunkt blir skildringen här problematisk. Lindblom skriver om Lars Hård:

> Det är tydligt att han har blivit dömd orättvist men det motiverar inte att barnavårdsmannen plötsligt får representera allt hyckleri och all enfaldig byråkrati, som finns i samhället. Det finns en självömkan, som inte är riktigt övertygande, i de partier, som handlar om barnavårdsmannen och Lars Hård. Som symbol för det summariska och felinriktade i den samhälleliga rättvisan är dessa avsnitt inte lyckade . . .[10]

I Ivar Lo-Johanssons roman Analfabeten (1951) — där jag-berättaren däremot är av det tillförlitliga slaget[11] — kan man studera ett annat fall av exekutiv hämtning. I det näst sista kapitlet av denna bok finns det nämligen en upprörande beskrivning av hur den åldrande och ensamstående men friske och arbetsföre "Morbror Janne" mot sin vilja handgripligt tvingas in på socknens ålderdomshem. Här är de tre representanterna för samhället, "kommunalpampen", "fjärsmannen" och föreståndarinnan tecknade helt i svart, deras agerande ter sig direkt skurkaktigt.

". . . vem vågar ifrågasätta att det är sant? I varje fall inte jag", skriver Holger Ahlenius, då han berör just denna episod i en recension av Analfabeten i BLM.[12] Nej, man tvekar kanske inte om sanningshalten i detta fall, bl.a. därför att berätta-

rens eget agerande, liksom faderns, är skildrat på ett så psykologiskt övertygande sätt. Men man kan konstatera, att Åke Wassing — oavsett hur det förhöll sig med verklighetsbakgrunden — valde en annorlunda väg, då han lät en av sina samhällsrepresentanter få en mänsklig framtoning. Det ger ett balanserat och nyanserat intryck och är en avgjord tillgång för trovärdigheten att beskrivningen i Dödgrävarens pojke inte är utförd i svart-vitt.

3.

Den direkta kritiken mot myndigheternas agerande yppas bl.a. i ett antal ironiska berättarkommentarer till barnavårdsnämndens val av utredningsman i vårdnadsärendet (sid. 362 f), men framför allt framförs denna kritik av Lilly i en dispyt med landsfiskalen (sid. 429 ff), då denne gör sitt andra hämtningsförsök, d.v.s. den episod som ovan (sid. 98) betecknades som en höjdpunkt i gestaltningen av det samhällskritiska temat. Det Lilly vädjar om är förståelse och medmänsklighet från myndigheternas sida. Hon framhåller att vårdnadsutredningen varit bristfällig och partisk. Hon menar, att häradsrätten fattat beslut i vårdnadsfrågan utan inlevelse och engagemang — "en handfull människor som också lämnat sina privatjag hemma" — och att landsfiskalen själv gör sin "blinda plikt" mekaniskt och utan medkänsla.

Men Lillys kritik får sin fulla effekt endast mot bakgrund av det händelseförlopp, som romanen gestaltar i kapitel 12—16, d.v.s. rättegångarna och pappersexercisen myndigheterna emellan, pojkens oro och rädsla och hans anpassningsförsök i de snabbt skiftande situationerna, den tragiska "hämtningsproceduren" och Lillys egen heroiska kamp för att få behålla sin son. Och bakom dessa skeenden framträder i sin tur i några av romanens fem första kapitel ett händelsemönster — ett tvång och trots-motiv — som förebådar och ger resonans åt händelserna i berättelsens sista fjärdedel.

Axel Strindberg försöker i inledningskapitlet till Människor mellan krig ringa in några karakteristiska drag i den svenska 20- och 30-talslitteraturen. Ett sådant typiskt och generellt kännemärke sammanfattas av Strindberg i slagordet "Du skall icke härska!"[13] Han finner att den nya verklighetsuppfattning som kännetecknade epoken hade till följd att "övermänniskorna och de andra heroiska pukslagarna"[14] som idealbilder stod påfallande lågt i kurs i borgerlig likaväl som i proletär samhällsskildrande litteratur. "Vardagsdemokratin är ett av de positiva inslagen i denna nya verklighetsuppfattning. Kampen mot maktmänniskorna demonstreras på de mest skilda sociala fronter", heter det i Strindbergs framställning.[15]

Det tvång och trots-motiv som avtecknar sig i några av de fem första kapitlen i Dödgrävarens pojke passar in i ett sådant litteraturhistoriskt perspektiv. Liksom exempelvis hos Hjalmar Bergman demonstreras i beskrivningen av Alfreds uppväxtförhållanden hur en människas karaktär tar skada för livet av en alltför auktoritär och frihetsförträngande uppfostran. Alfreds misslyckanden i livet får sin

förklaring därför att vi – framför allt i det första kapitlet – har fått veta hur kuvad han blev i sitt hem. Alfreds föräldrar framstår som typiska maktmänniskor, och Alfred själv kommer tillkorta i försöken att hävda sin självständighet i hemmet likaväl som i konflikten med Pål och senare med Josef.

Framför allt i kapitel två, men i viss mån även i kapitel ett, tre och fem varieras och utvecklas detta tvång och trots-motiv och beskrivningen av maktmänniskan i scenerna med Pål. Pål vill kuva inte bara människorna i sin omgivning utan även djur och växter. På sid. 47 ff skildras, hur han med alla till buds stående medel försöker tämja en häst, som uppenbarligen är sinnessjuk och därför totalt vild. Det hela slutar med att Pål misslyckas. Sedan hästen fölat, blir Pål tvungen att sälja sin "pissmärr" som det heter på sid. 49.

På sid. 62 ff åter berättas det, att Pål bestämt sig för att plantera ett antal björkar framför kökstrappan, och även nu skall det ske med våld och tvång, eftersom björkarna egentligen är för stora och våren för långt framskriden. Och åter upprepas mönstret: flera av björkarna vissnar och dör, och detta sker "samma vår som pissmärren fölar och jag rymmer till lön", får man veta på sid. 63 f. Därmed har författaren ställt samman tre varianter av trots mot maktmänniskan Pål: hästen, björkarna och Björn själv, som helt enkelt rymmer från Pals ambitioner att göra honom till "en riktig karl".

En fjärde variant av trots mot Pål slutligen demonstreras i beskrivningen av traktorskötaren, han som trots allt respekterar Pål för dennes duglighet som lantbrukare (sid. 75), men som å andra sidan tar avstånd från de omänskliga maktanspråken och i stället utvecklar ett eget och självständigt sätt att förhålla sig.[16]

Dessa skildringar av tvång och trots har således sin plats i romanens psykologiska gestaltning; Alfred blir gripbar som människa och får en tragisk dimension, och Pals siluett framträder i klar relief. Men samtidigt lever händelsemönstret kvar i läsarens medvetande och ger eftertryck och tyngd åt den samhällskritiska tematiken i romanens senare del. Samhällsmaskineriet – med dess mer eller mindre slentrianmässigt agerande funktionärer – tar maktmänniskans skepnad, och Lilly i sin envisa kamp för sonen framstår som trotsaren, den som vågar hävda en självständig mening. Bilden av Lilly som ogrumlat positiv gestalt konfirmeras på så sätt, och hennes trots mot myndigheterna får en fläkt av frihetskamp över sig. Därmed blir det samhällskritiska budskapet entydigt, samtidigt som författaren kan arbeta med en personteckning som – åtminstone på vissa händer – framstår som avrundad och nyanserad.

Motivet "barnet på ålderdomshem" i några tidiga manuskript

Vi får således en konturskarp och åskådlig bild av hur svensk socialvård kunde fungera under mellankrigstiden, om förutsättningarna var ogynnsamma. Björns långa vistelse på ålderdomshemmet framstår som ett allvarligt felgrepp, och hand-

läggningen av vårdnadsärendet i dess helhet ter sig stelbent och slentrianmässigt. Å andra sidan har vi sett, hur den direkt drabbade, d.v.s. Björn själv, framställs som relativt oskadd trots påfrestningarna. Han skakas av upplevelserna, men han behåller sin tilltro till människorna och sin nyfikenhet på livet, och detta förhållande bidrar på ett verksamt sätt till det optimistiska stämningsläge, som präglar gestaltningen också av det samhällskritiska temat.

Bakom denna välbalanserade person- och miljöskildring – denna omsorgsfulla fördelning av ljus och skugga – finns naturligtvis författarens intensiva arbete med sitt stoff. En antydan om inriktningen och målsättningen i detta arbete kan vi få med hjälp av några jämförelser, varvid uppmärksamheten riktas dels mot utformningen av motivet "barnet på ålderdomshem" och dels mot barnskildringen mera generellt. Först skall några exempel från en del tidiga manuskript få visa hur Wassing, med olika accentförskjutningar, gestaltade motivet "barnet på ålderdomshem". Därefter skall författarens relationer till två andra barnskildringar belysas. Det gäller dels Harry Martinsons självbiografiska berättelse Nässlorna blomma och dels Charles Dickens' klassiska roman Oliver Twist.

Det har ovan (sid. 21 ff) påpekats, att Ivar Lo-Johanssons åldringsvårdskampanj, som startade med en serie ariklar i tidskriften Vi på våren 1949,[17] på ett verksamt sätt grep in i Åke Wassings litterära planer. Vi har sett, hur Wassing medverkade i ett SE-reportage om ålderdomshemmet i Bollnäs 1950, och hur han under dessa år själv tog kontakt med Ivar Lo-Johansson. Det är också nu som hans litterära planer och hans litterära försök tycks få en mera målmedveten inriktning. Fattighusmiljön var ett viktigt inslag redan i de mer eller mindre trevande litterära försök, som den blivande författaren gjorde under åren 1946–48, men mera än tidigare tycks det nu ha stått klart för honom, att de egna erfarenheterna från ålderdomshemmet var en betydelsefull tillgång, ett litterärt tacksamt erfarenhetsstoff. I flera av de noveller och andra litterära alster, som Wassing producerade under åren kring decennieskiftet 1949–50 finns fattighusstoffet med, och vi kan där studera, hur han prövar, utvecklar och varierar motivet "barnet på ålderdomshem".

Att miljön likaväl som pojkens läggning kan skifta i karaktär i de olika försöken skall visas med några citat. I det otryckta skådespelet "Hemlös kärlek", avslutat i september 1949, finns det en fem sidor lång monolog, där styckets hjälte redogör för sina barndomserfarenheter från ett "fattighusslott".[18] Skildringen av pojken och miljön präglas här av en viss demoni. Här talas om den rigorösa klassindelningen bland de intagna, om misshandel och om de svårt invalidiserade fattighushjonens hemliga kärleksmöten. I teckningen av pojken markeras i hög grad de förslagna och framfusiga dragen. På sid. 50 f i manuskriptet heter det:

I det där slottet fick jag lära mig att stjäla, slåss, försvara mig. Och tro mig, jag lärde mig allt så grundligt, att jag ingenting har glömt. Tyst som en vessla slank jag fram i korridorerna (om) nätterna, dörrar och portmonnäer öppnades ljudlöst, och jag köpte mig skridskor, skidor och fotbollar. Allierad med likasinnade såg jag till att den som ville ha ägg fick ägg, dom som ville ha äpplen fick äpplen. Tobak till den som rökte. Snus till den som

snusade. Jag knyckte skokräm åt sadelmakaren för att han skulle få äta sig full. Ingenting låg säkert för mig, alla gömmor kände jag men ingen kände mina. Nog trivde(s) jag.

Föreståndaren åter, "kungen" på "fattighusslottet", beskrivs på följande sätt:

På slottet fanns en kung. Oinskränkt var hans makt, för han hade hela landets förtroende fäst i en stor medalj på bröstet. I ena handen hade han en nyckelknippa, i den andra en ridpiska, som han slog med mot stövelskaftet. Nycklarna gick till källarvåningens celler och till stora slottsporten. Med piskan dikterade han sin vilja. När han sa något och slog med piskan mot stöveln, lydde man genast. Hjälpte inte det, skramlade han med nycklarna och det satte fart även på den mest lytte. Dårarna fick förstånd och stora under skedde.[19]

Mot dessa tämligen utmanande beskrivningar kan ställas ett par bilder av helt annan karaktär. I ett brev från vårvintern 1947 har Wassing lämnat ett förslag till dialog mellan Rättaren, d.v.s. fattighusföreståndaren, och fadern-dödgrävaren i en fattighusscen i filmberättelsen om Elma, en scen och ett avsnitt som dock inte har någon motsvarighet i den synopsis, som nu finns bevarad bland Wassings efterlämnade papper.[20] Situationen i filmberättelsen är den, att dödgrävaren just har presenterat sin son för Rättaren och uttryckt en önskan att få ha pojken boende hos sig på ålderdomshemmet. Rättarens svar vittnar om en ansvarskänsla och en omtänksamhet, som är direkt iögonenfallande:

Nog måste jag förstås erkänna att jag tycker det är egendomligt att Ni valt att flytta in här med pojken. Det är ingen lämplig plats för ett barn . . . Det är mycket egendomliga människor här i de flesta fall – det får Ni nog snart erfara, och pojken kommer med all sannolikhet att ta skadliga intryck av dem . . . Men nog hoppas jag Ni skall komma på bättre tankar – och en bättre lösning för vården om pojken . . .[21]

Med en sådan fattighusföreståndare skulle förmodligen hela fattighusmiljön ha fått en mera mänsklig framtoning än den nu har i Dödgrävarens pojke. Kontrasten till beskrivningen i den ovan citerade monologen ur Hemlös kärlek är givetvis ännu större.

I novellen "Skorpballongerna" åter från 1951[22] är det i stället fattighuspojken, som får en mera passiv och mild framtoning. Hans ungdom och nyfikenhet på livet ställs i kontrast mot rumskamraten, den 80-årige gubben Vivåg, som har den egenheten att han samlar på mängder av skorpor år efter år. I novellens höjdpunkt skildras Vivågs död och pojkens rädsla, då gamlingen i dödsögonblicket ramlar i golvet, så att skorporna spritter iväg mot pojkens säng, "som i panik". Här är således pojken rädd och ensam och skyddslös i en kompromisslös verklighet, ett intryck som författaren får fram bl.a. genom att i novellens inledning låta oss se gamlingen med pojkens barnsligt fantasifulla blick.

Manuskripten visar, att pojkens karaktär och graden av tristess i miljön är variabla faktorer i Wassings tidiga utformning av motivet "barnet på ålderdomshem". I Dödgrävarens pojke framstår miljön som brutal och motbjudande och pojken själv som slagfärdig och frimodig. Det drag av demoni, som präglar beskrivningen i monologen i "Hemlös kärlek" saknas i romanen, men också den anstrykning av medmänsklighet och omtänksamhet, som skymtar i bilden av rätta-

ren i Wassings brev från 1947. Rättaren i romanen är närmast rutinmässigt känsloneutral, då han på sid. 487 f i Dödgrävarens pojke bestämmer, att Björn får bli kvar på fattighuset, "tills vidare".

Förhållandet till Nässlorna blomma

En särskilt intressant jämförelse erbjuder Harry Martinsons självbiografiska roman Nässlorna blomma (1935). I Martinsons berättelse finner man inte bara en tämligen utförlig skildring av "barnet på fattighus", utan också enstaka andra motivöverensstämmelser med Dödgrävarens pojke. Där är motivet med det ensamma och olyckliga barnet, som anstränger sig för att vara alla till lags — i Nässlorna blomma gestaltat som ett genomgående tema, i Dödgrävarens pojke ett mera tillfälligt inslag i skildringen av barnets kris (sid. 393 ff). Där är fröken Tyras väldighet i Nässlorna blomma och "tant-mammans" kolossala volym i barnhemsskildringen i kapitel 15 i Dödgrävarens pojke. Där är slutligen också scenerna från det kärlekslösa men socialt ansedda "fosterhemmet", där man t.o.m. har piano. På Tollene i Nässlorna blomma härskar Wilhelm i kraft av sin överlägsna kunnighet och gör livet svårt att uthärda för den lille Martin, och i Dödgrävarens pojke kreeras samma roll av den fruktansvärde Pål. På samma sätt som Wilhelm i en scen i kapitlet "Tollene gård" överraskar Martin som leker och kastar sten i stället för att arbeta, på samma sätt blir Björn hos Åke Wassing ett offer för Påls vrede, då han leker med veden som han skulle såga.[23]

I vissa fall finner man också berättartekniska överensstämmelser mellan Dödgrävarens pojke och Nässlorna blomma. I ett avsnitt på sid. 51 f i Åke Wassings roman skildras hur Björn med "de mest trollerimässiga tankeöverföringar" försöker övertala Pål att ge honom avlöning, och denna scen där pojkens tankar formar sig till repliker har en viss likhet med avskedsscenen på Tollene i Nässlorna blomma.[24] Ytterligare exempel finner man i skildringen av Björns småbarnsupplevelser, där ting och händelser registreras och tolkas i ett naivistiskt perspektiv.[25]

De berättartekniska likheterna är dock inte särskilt iögonenfallande. Det är trots allt en lång väg mellan Wassings ömsom utredande och ömsom dialogspäckade stil och hans emfatiskt kraftfulla persongestaltning å den ena sidan, och den nyskapande språkliga rikedomen och den impressionistiskt antydande personteckningen hos Harry Martinson å den andra. Knut Jaensson framhåller människoskildringens lågmäldhet i Martinsons självbiografi och finner, att denna lågmäldhet står "i en ganska påfallande kontrast till hans granna och naivt drastiska bildspråk". Martinsson arbetar inte med utredande analyser, påpekar Jaensson, "han kastar i stället förstulna snabblickar och gör konstateranden i förbigående".[26]

På motsvarande sätt måste man konstatera, att de motiviska överensstämmelser som här har nämnts, knappast beror på litterär influens utan snarare har sin grund i barndomsupplevelser av likartat slag. Ingvar Holm talar om "det nya stof-

fets, den proletära barndomsmiljöns, relativa allmängiltighet".[27] I en analys av gården Tollenes funktion i "Nässlorna blommas känslomässigt komplicerade väv" heter det i Holms framställning, att "Tollene var växtplats för eskapism".[28] Det ter sig psykologiskt helt övertygande och naturligt, att miljön vid Påls gård i Dödgrävarens pojke inbjuder till samma reaktion. Det kan f.ö. nämnas, att scenen med pojken, som i missmod och trots leker i stället för att arbeta, finns med i mera utarbetad form i MS XVIII, en självbiografisk roman i teatermiljö som Wassing troligen skrev i början av 1950-talet.[29]

Att Harry Martinsons roman haft stor betydelse för Åke Wassing råder det dock ingen tvekan om. Wassing kommenterar förhållandet själv i manuskriptet till en artikel för Röster i Radio-TV 1962. Det heter där:

> När jag efter 1950 – då jag fått vara med om att göra ett reportage från mitt eget fattighus – fattade beslutet att själv försöka göra en anstaltsroman, sprang jag runt i bokkådorna och sökte efter lämplig litteratur, både facklig och diktad för att se vad andra med erfarenhet hade haft att säga, redovisa i ämnet. Jag hittade Harry Martinsons kapitel om ett fattighus i hans roman Nässlorna blomma och där jag tyckte mig höra hemma fast jag inte kände igen föreståndarinnan som den typ jag träffat på. Harry hade haft större tur än jag i mitt ålderdomshem där jag fanns några år under 20- och 30-talet.[30]

Det kan också nämnas, att Wassing i en av sina fattighusnoveller, skriven just 1950, stilistiskt och motiviskt tycks ha efterbildat och varierat Harry Martinsons porträtteringskonst i Nässlorna blomma. Skissen av Back-Anna i Harry Martinsons bok[31] kan sålunda ses som en förlaga eller ett tänkbart incitament till Åke Wassings novell Spettusarna,[32] det gäller de bibliska allusionerna i den gamlas tal likaväl som den lätta berättartonen och de korta meningarna.

Mellan denna novell och den slutliga versionen av Dödgrävarens pojke ligger emellertid en tidrymd av sju år, och det som frapperar i förhållandet mellan Dödgrävarens pojke och Nässlorna blomma är inte i första hand de punktvis uppträdande likheterna utan snarare det som skiljer de båda romanerna åt, det gäller speciellt inställningen till fattighuset – något som ju också framhålls i Wassings artikelmanuskript – men också, på ett mera generellt plan, barnskildringen över huvud taget.

I Martinsons bok framstår sockengången som det mest upprörande sociala missförhållandet. Ålderdomshemmet däremot blir för den lille Martin något av en oas tack vare fröken Tyra. Berättelsen är till stora delar given ur Martins synvinkel, och hans intensiva upplevelse av föreståndarinnan sprider värme och ljus över fattighusskildringen, trots att barnet är omgivet av sjukliga och groteskt originella hjon. I motsats till förhållandet i Dödgrävarens pojke ter sig därför ålderdomshemmet i Nässlorna blomma inte alltför skrämmande, och pojkens vistelse där blir i motsvarande grad en inte alltför motbjudande upplevelse. Scenen med Martin, som med gonggong i handen dirigerar hjonens stapplande inmarsch i matsalen, samlar i en enda bild upp intrycken av en relativt smärtfri inordning i fattighusmiljön.[33]

Pojkens karaktär åter är hos Martinson – i fattighusmiljön likaväl som i roma-

nen i övrigt — präglad av hans skygghet och hans ömhetshunger, men han har också mjukhet och värme och en öppet deklarerad medkänsla med de arma. "Nej, det fanns en gräns där den mänskliga protesten mot Ödet började, en gräns där den Stora kärleken började", skriver Martinson.[34] Samtidigt är Martin i yttre mening passiv. Han lyssnar, ser och registrerar intensivt, medan hans liv "händer";[35] han gör det han blir tillsagd, men han har inte samma självkänsla som Björn hos Åke Wassing, har tar inte aktiv ställning som denne. "När han många år därefter tänkte sig tillbaka tyckte han, att hela hans barndomstid, alla hans sockenbarnsår varit en *lyssnandets* tid", skriver Martinson i Nässlorna blomma och fortsätter: "Han mindes sig sällan ha sagt något själv. Och han mindes de tusen och en gånger han inte *vågat* säga något."[36] Knut Jaensson pekar på Martinsons förmåga att skildra barnet som uppmärksamt iakttagande "utlänning i de vuxnas värld".[37] Han ställer samman bilden av Martin med porträttet av Jean Jacques i de tre första böckerna av Rousseaus Bekännelser och framhåller "livligheten, känsligheten, öppenheten, naiviteten och älskvärdheten".[38]

Det kanske mest iögonenfallande i barnskildringen i Nässlorna blomma är ändå till sist den envist återkommande, och öppet formulerade självkritiken. "Bilden av Martin är obarmhärtig", skriver Ingvar Holm. Harry Martinson ser inte på Martin som man gör på ett barn, framhåller han och fortsätter:

> Han anklagar honom, ställer honom till svars som om han vore en vuxen. Åttaåringen framställs som 'självisk och bottenlöst dum i sin barnslighet'. Han piskas i grymma scener när han 'finskryter' för en syster i Tollene och för en annan syster i Norda.[39]

I alla dessa avseenden är teckningen av Björns porträtt i Dödgrävarens pojke en konträr motsats till Martinsons barnskildring i Nässlorna blomma. Medan Martin är rädd och ömhetshungrande och betraktad med självkritisk ironi, är Björn robust och frimodig trots påfrestningarna och skildrad med påtaglig förälskelse. Den viktiga fattighusupplevelsen, som i Nässlorna blomma redovisas i ett relativt fylligt kapitel, är i Dödgrävarens pojke aktuell endast i form av ett problem i större delen av berättelsen. Den direkta gestaltningen av motivet "barnet på ålderdomshem" däremot är i Dödgrävarens pojke ett utpräglat bakgrundsinslag, men ger inte desto mindre en annorlunda bild av fattighusmiljön än Nässlorna blomma, en fränare och mera brutal bild. Man kan knappast undgå intrycket att Wassing — väl medveten om det egna ödets och det egna berättelsestoffets karaktär av parallell till Harry Martinson — har vinnlagt sig om att markera distans och självständighet visavi Nässlorna blomma. Han har velat ge oss, inte en pendang till Martinsons bok, utan ett svar och en motbild.

Dickens som föredöme

Det förefaller således berättigat, att betrakta Nässlorna blomma som en viktig faktor i tillkomstprocessen av Dödgrävarens pojke, en katalysator med negativ ef-

fekt. En annan roman som också haft betydelse är Dickens' klassiska berättelse Oliver Twist. Även här är det naturligtvis fattighusskildringen som utgör den egentliga förbindelselänken, men det kan också noteras, att både Oliver Twist och Dödgrävarens pojke lägger stor vikt vid identitetssökandets problem. Visserligen är utformningen och innebörden av "quest for identity-temat" helt olika i de båda romanerna, men inte desto mindre blir resultatet av undersökningen både hos Dickens och Wassing, att huvudpersonen visar sig vara av ädlare börd än väntat.

Om sin syn på Oliver Twist berättar Wassing i den nyss nämnda artikeln i Röster i Radio-TV fyra år efter publiceringen av Dödgrävarens pojke och två år efter det att Wassings andra roman, Slottet i dalen, kommit ut.[40] I den kåserande framställningen i tidskriften lägger man bl.a. märke till att Wassing ansluter sig till den gängse uppfattningen att bokens svaghet ligger i den orimliga intrigen och dess styrka i de inledande skildringarna från "fattighuset, barnhuset, fosterhemmet och hälarens krypin för tjuvar". Satiren mot samhällets funktionärer kommenteras i artikeln, liksom skildringens ambivalenta attityd till Fagin.[41] Fagin "blir omtyckt av läsaren, nästan lika mycket som Oliver själv fast man har svårt att fatta varför", påpekar Wassing och konkluderar att Dickens ville visa, "att det finns mer än en sorts skurkar i ett samhälle, dessa med hjärta som förr eller senare hamnar i galgen och så dessa utan hjärta som aldrig åker fast för sina oegentligheter utan kan avgå med pension och ärebetygelser för sina gärningar".

Till denna tryckta version av artikeln finns det så en längre och mera personligt hållen variant i manuskript,[42] och här berättar Wassing betydligt mera utförligt om de egna litterära planerna i ungdomen och om sitt möte med Oliver Twist, f.ö. den enda bok av Dickens som Wassing läst, enligt vad som här meddelas. Sedan Wassing nämnt sin upplevelse av Nässlorna blomma och sin föresats att skriva en "anstaltsroman", skildras den egna situationen i 50-talets början på följande sätt:

> Jag behövde bara liksom en spark därbak, ett mod att våga vad jag innerst inne ville. Och det är nu som jag hittar Oliver Twist och vars öde jag känner igen hos så många av mina kamrater från skoltiden, barnhemskamraterna från anstalten några hundra meter från min egen fattighusanstalt. Och då jag ser hur Dickens berättar pojkens historia känner jag mig plötsligt utrustad med tio pennor och ett mod som jag förut saknat. Men någon elev till Dickens vill jag ändå inte påstå att jag är. Man skall för övrigt akta sig för att påstå något sådant om sig själv hur mycket man än kan tycka om någon. Den lånade stilen gör sig aldrig särskilt bra och man kan kanske mera likna den man tycker illa om än den man ser upp till som en idol. Jag gillade Dickens sätt att se på sina figurer och jag tyckte om hans mod att våga angripa ett socialt system som jag också kände igen fast det gått över hundra år sedan han skrev sin bok . . . Nej, vad som i första hand inspirerade mig var just upptäckten att vad som varit fattigvård, barnavård och även fosterhemsvård i 1800-talets England också fanns i 1900 talets Sverige och det så nära mig själv att jag kunde se det som min uppgift att också göra en historia av en vår tids Oliver och hans erfarenheter av anstaltsliv och en slags nymalthusianer som med hjärtat på fel ställe och reglementet som bibel mera stod på de styrande myndigheternas sida än på dessa som råkat bli omhändertagna för varaktig samhällsvård.

Man noterar, att Wassing anger den samhällskritiska målsättningen – med tonvikt på anstaltsbeskrivningen – som en direkt utgångspunkt för sitt eget för-

fattarskap, att han pekar på Oliver Twist som den avgörande impuslen att gå till verket med uppgiften och att det var mera förståelse och värme, och mindre hjärtlöshet, i de mänskliga kontakterna som han ville plädera för. Vidare lägger man märke till att Wassing berättartekniskt anser sig vara oberoende av Dickens, samtidigt som han framhåller, att han "gillade Dickens sätt att se på sina figurer", och dessa sistnämnda synpunkter ger en föreställning om det mål och det ideal, som måste ha föresvävat honom.

Visserligen är det möjligt att peka på enstaka berättartekniska grepp i Dödgrävarens pojke som kan påminna om Dickens – teckningen av Pål är endimensionell och karikatyrisk, och Björn är i en del situationer tämligen sentimentalt uppfattad – men på det hela taget måste man medge, att Wassings berättartekniska metod vid gestaltningen av det samhällskritiska temat är en annan än Dickens'. Medan de socialvårdande myndigheternas representanter i Oliver Twist i samtliga fall är mer eller mindre karikatyriskt tecknade, har Wassing i motsvarande situation vinnlagt sig om en viss nyansering i personbeskrivningen.[43] Medan Oliver i så gott som hela berättelsen förhåller sig passiv och avvaktande[44] – Wassing menar själv att han "bara skuffas rätt igenom bokens kapitel"[45] – framstår Björn i stället som självständig och frimodig. Han finner snabbt en egen roll att spela i de två världar han rör sig mellan – faderns och moderns – medan Oliver däremot i grunden står främmande inför både den goda världen hos Mr. Brownlow och familjen Maylie och den onda, där Mr. Bumble och Fagin härskar över var sitt revir.[46] Ytterligare en skillnad är att gränsen mellan dessa världar i Oliver Twist är så påfallande tydligt markerad – det sentimentalt idylliska står i det närmaste oförmedlat mot det illvilligt dum-dryga och det groteskt demoniska[47] – medan Wassing däremot låter en så pass problematisk romanperson som Josef fungera som moderns hjälpare på "den goda sidan".

Det som för Wassing framstod som ett föredöme, det han avsåg med sin formulering att han "gillade Dickens sätt att se på sina figurer", måste vara den atmosfär av oförbrännelig livsaptit, som trots de upprörande händelserna och de dystra miljöerna genomströmmar Dickens' berättelse. Denna effekt nås i Oliver Twist med hjälp av en skämtsamt ironisk berättarhållning – manifesterad bl.a. som hög stilnivå vid skildringen av "låga" romanpersoner och "låga" miljöer – men också genom den förtröstan som uttrycks, då den goda sidan segrar, då de onda människorna går under av egen förskyllan och då Oliver själv, oanfrätt till sinnet, genomlever de hemska erfarenheterna.[48]

Den samlade effekten av dessa arrangemang bidrar till att Dickens kan framföra sitt samhällskritiska budskap – attacken mot "the New Poor Law" av 1834 – i en stämning där indignationen balanseras av en överflödande berättarvitalitet. För Wassing var tydligen denna kombination av social kritik och okuvlig livsbejakelse ett ideal att sträva mot, även om han själv måste gå fram på andra vägar för att nå ett liknande mål. Att fullständigt kartlägga Wassings arbete i detta syfte är givetvis otänkbart. Däremot är det möjligt att visa, att en av hans metoder var att i en väl avvägd rytm låta ljus och skugga växla över framställningen.

Konkret betydde detta, att han i vissa strategiskt utvalda scener bearbetade sin framställning i idylliserande riktning för att därmed lätta upp beskrivningen av misären i den egna miljön och låta kontakterna med samhällets representanter framstå som något mindre kränkande. I två betydelsefulla scener kan vi jämföra romanen med ett av Wassings tidiga utkast, MS I, som troligen skrevs kort tid efter 40-talets mitt,[49] och på så sätt få en uppfattning om hur bearbetningen gick till.

I MS Ib har sålunda den för det samhällskritiska budskapet så viktiga scenen då pojken slutligen hämtas av landsfiskalen en helt annan fränhet än i romanen. Modern verkar hårdnackat bitter, hon kommer i häftig dispyt med "hämtaren", hon ställer sig oförstående, trots att både hunden och landsfiskalen visat att de upptäckt gömstället i "hängmattan" under köksbordet. Och landsfiskalen uppträder i detta tidiga manuskript tämligen brutalt under hela besöket. Han "sitter hela tiden och ger mor och Adolf grova anmärkningar", heter det på sid. 50, och då pojken skall förmås att komma fram ur sitt gömställe och följa med "hämtaren" finns här inte ett spår av den pedagogiska finkänsligheten hos både modern och landsfiskalen, som utmärker skildringen på sid. 437 ff i romanen.

Det är m.a.o. fråga om en påtaglig idyllisering, och i samma riktning går de ändringar, som har observerats ovan (sid. 60) i samband med en analys av auktionsavsnittet i romanen. Där kunde vi se, hur auktionsskildringens slutvinjett ändrades från en tragisk scen till en idyllisk-optimistisk. På sid. 412 i Dödgrävarens pojke beskrivs, hur Björn dansar "solodans" i nattskjortan för att trösta sin bedrövade mor.[50]

Vid jämförelsen mellan Harry Martinsons fattighusskildring och Åke Wassings (ovan sid. 106) kunde vi konstatera, att de sparsamma inblickar i fattighusmiljön som vi får i Dödgrävarens pojke saknar det drag av "idyll trots allt", som finns i Nässlorna blomma. Då det gäller den betydligt mera omfattande skildringen av samhällsingripandet mot Björn och hans mor, och den oro som detta skapar i barnets värld, råder således andra förhållanden. Här har författaren generöst givit rum för "leenden mellan tårarna". Efter den spännande och upprörande scenen, då landsfiskalen med polishundens hjälp upptäcker pojkens gömställe (sid. 435 f), följer det mera avspända partiet, som beskriver hur den ofrånkomliga avresan på allt sätt underlättas för barnet (sid. 437 ff). Och på liknande sätt blir de livliga bilderna i auktionsavsnittet (sid. 406 ff) avlösta av en idyllisk scen, som tonar ned och skapar ro (sid. 412).

Med noggranna avvägningar och med en omsorgsfull fördelning av mörka och ljusa partier i sin beskrivning har således Wassing arbetat sig fram till en skildring, som är både åskådlig och engagerande. Efter de primitiva skisserna vid 40-talets mitt och de intensiva försöken att gestalta motivet "barnet på ålderdomshem" vid tiden för decennieskiftet 1949–50 följde 1950-talets misslyckade versioner av Dödgrävarens pojke – alla nu förlorade och alla präglade av bitterhet över det egna ödet, enligt Ingegerd Wassing[51] – för att slutligen mynna ut i den bok vi nu har med dess barnporträtt, dess samhällskritiska tema och dess grundton av behärskad optimism. Praktiskt taget alla recensenter framhöll och prisade just

denna sistnämnda kvalitet i romanen, då den publicerades på hösten 1958,[52] och det förefaller således troligt att Dickens' roman Oliver Twist i denna viktiga aspekt har spelat en roll som föredöme och ideal.

Dödgrävarens pojke som "social roman" i litteraturhistoriskt perspektiv

1.

Vi har således sett, hur det samhällskritiska temat gestaltas i Dödgrävarens pojke. Det har också varit möjligt att ge en del inblickar i tillkomstprocessen samt att peka på två av författarens inspirationskällor. Nu återstår att något närmare belysa den plats, som Dödgrävarens pojke i egenskap av "social skildring" intar i den svenska romantraditionen och den roll, som romanen kom att spela i den samtida svenska verkligheten. Därvid kommer frågorna om autenticitet och aktualitet att särskilt beaktas, liksom också problemet med författarens intention. En tillbakablick på några samhällskritiskt inriktade svenska 1900-talsromaner, som i likhet med Dödgrävarens pojke behandlar konkreta och relativt väl avgränsade frågor, bör göra det möjligt att få perspektiv på Åke Wassings insats.

I sin avhandling om Martin Koch och arbetarskildringen diskuterar Hans O. Granlid i ett avsnitt av det tredje kapitlet "den reella bakgrunden till olika tendenslinjer"[53] i Kochs roman Arbetare (1911). De problem som romanen aktualiserar, och som Granlid uppehåller sig vid, är arbetsgivarnas svartlistning av misshagliga arbetare, tillämpningen av åkarpslagen, bostadsnöden i Stockholms arbetarstadsdelar, anarkismen, alkoholismen och den sedliga lössläpptheten. Mest utrymme ägnar Granlid åt bostadsfrågan, och hans slutsats efter kollationering mot ett antal olika källor blir, "att Kochs framställning i *Arbetare* av Stockholms proletära miljöer är i viss mening skev och inte fullt rättvisande; den är 'autentisk' endast inom vissa gränser".[54]

Anledningen till detta omdöme är, att Koch, enligt Granlid, i sin beskrivning har bortsett från "de aktuella reformsträvandena på bostadsområdet just vid tidpunkten för *Arbetares* författande",[55] han har inte tagit hänsyn till "utvecklingens riktning, tendensen till förbättring".[56] "Detta innebär förvisso inte ett krav på att Koch borde ha redovisat olika bostadspolitiska reforminitiativ utan blott en påminnelse om att problemet med de stockholmska arbetarnas bostäder faktiskt tilldrog sig en ganska betydande offentlig uppmärksamhet vid seklets början", deklarerar Granlid.[57]

Mot denna argumentering reserverar sig Peter Hallberg i en recension i Samlaren av Granlids avhandling. "Fråga är, om diktaren behöver ta åt sig en sådan invändning", skriver Hallberg och konkluderar: "Vad romanen *Arbetare* ger är givetvis inte . . . i första hand miljöns konkreta egenskaper – även om de är oumbärliga – utan den personliga och temperamentsfulla reaktionen på dem. Och där

är diktaren sin egen herre, där kan ingen jäva hans ord med aldrig så mycket social statistik."[58]

Till detta kan sägas, att det ändå har sitt intresse att kunna bilda sig en uppfattning om romanen Arbetares förutsättningar att spela en roll i opinionsbildningen i bostadsfrågan vid den aktuella tidpunkten – även om inte detta är Granlids primära argument – och då är relationerna till verklighetsbakgrunden av vikt, liksom också informationen att det pågick en debatt i frågan, samt i vilket skede av denna debatt som romanen publicerades. Att diktaren sällan eller aldrig spelar rollen av pionjär i den samhällskritiska debatten, framhålls i en uppsats av Lars Furuland. Hans skriver:

> Det finförgrenade nät av kommunala politiska församlingar, riksdag med landsdelsrepresentation, olika landsomfattande intresseorganisationer och pressorgan med korrespondenter, medarbetare och insändarskribenter gör det utomordentligt svårt att finna någon politisk och social fråga av större allmänt intresse som inte varit observerad och diskuterad långt innan en författare får sin tendensroman publicerad.[59]

Det förhållande som Furuland framhåller som det normala föreligger alltså beträffande relationerna mellan den pågående debatten och den skönlitterära beskrivningen av de förslummade arbetarstadsdelarna i Martin Kochs Stockholmsskildring; det är m.a.o. tydligt, att romanen faller in i diskussionen på ett relativt sent stadium.

I en annan uppsats skisserar Furuland ett antal traditionslinjer, som från Strindbergs författarskap leder vidare till 1900-talets svenska arbetarlitteratur.[60] En linje i denna skiss leder från Röda rummet, Det nya riket, Götiska rummen och Tal till svenska nationen vidare till bl.a. Vilhelm Mobergs och Ivar Lo-Johanssons samhällskritiska böcker. Och det bör – förefaller det – vara möjligt att se Martin Kochs Arbetare som ytterligare ett verk i just den traditionen.

En annan av traditionslinjerna från Strindberg till 1900-talets svenska arbetarförfattare utgår från Tjänstekvinnans son, framhåller Furuland. "Tjänstekvinnans son är den första svenska utvecklingsromanen med underklassperspektiv", skriver han,[61] och i denna traditionslinje finner vi alltså bl.a. 1930-talets många självbiografiska berättelser av de självlärda författarna med födelseår omkring 1900.

Primärt är dessa skildringar redovisningar av erfarenheter och miljöer i en ung människas utvecklingsgång. Det kan också på ett generellt plan sägas, att de ofta uttrycker "ett slags naturlig samhällssatir"[62] redan därför att de skildrar hårda livsvillkor för människor i torftiga miljöer i ett samhälle, där klasskillnaderna mer eller mindre tydligt framträder. "Den gamla proletärlitteraturens signum var protesten mot fattigdomen", skriver Folke Fridell i en debattartikel.[63] Men samtidigt är det uppenbart, att dessa böcker också innehåller kritik på mera avgränsade, konkreta problemområden. Det har därför sitt intresse att veta, i vad mån de skildrade förhållandena hade aktualitet ännu då romanerna publicerades; det är ju nämligen ett faktum att de flesta av dessa berättelser tidsmässigt gör halt redan före år 1920. Vidare inställer sig frågan om författarintentionen. Rör det sig om en

väl kalkylerad, och ideologiskt motiverad, social insats, eller är samhällskritiken i stället en biprodukt?

Frågan är relativt lätt att belysa, då det gäller Ivar Lo-Johansson och Harry Martinson. Lars Furuland har visat, att Ivar Lo-Johansson, då han inledde sina landsbygdsskildringar med den självbiografiska romanen Godnatt, jord 1933, i enlighet med sin syn på litteraturens uppgift som "en kämpande dikt", medvetet valde att ställa statarfrågan i centrum, därför att statsystemet vid den tiden ännu ägde bestånd, medan egnahemsfrågan och torparfrågan däremot hade mindre aktualitet.[64] Och i Harry Martinsons fall är det lika uppenbart, att systemet med sockenbarn – det mest påtagliga sociala misssförhållandet i Nässlorna blomma – tillhörde en svunnen tid redan då romanen kom ut 1935.

I Jan Fridegårds Lars Hård-serie åter, närmare bestämt i dess andra del Tack för himlastegen (1936), blottas och kritiseras en miljöbestämd mentalitet, och detsamma gäller om romanen Äran och Hjältarna (1938). I det förra fallet gäller det fångvårdspersonalens nedlåtande och sadistiska behandling av Lars Hård på tvångsarbetsanstalten och i fängelset, och i det senare fallet pennalismen i de militärt stamanställdas tillvaro. Båda skildringarna är förlagda till tiden för första världskriget, och i båda fallen är tillämpningen i den samtida 30-talsverkligheten möjlig, om än inte alldeles självklar.

Gunnar Brandell framhåller, att Fridegårds uppsåt i de självbiografiska 30-talsböckerna primärt inte var samhällskritiskt i den betydelsen att författaren gjorde sig till tolk för ett kollektiv. "Det ter sig numera klart att Fridegårds problem väsentligen låg på det individuella planet", skriver Brandell. Fridegårds mellanhavande med samhället var som Brandell uttrycker det "en privat träta".[65] Inte desto mindre påpekas det både av Brandell och andra,[66] att många av Fridegårds böcker kan läsas, och lästes, som social skildring, som anklagelser mot samhället. "... som social insats måste den sättas högt, en intensiv uppgörelse med odemokratismen i en speciell och ingalunda oviktig samhällsmiljö", skriver t.ex. Axel Strindberg 1941 om Äran och hjältarna.[67] Och Knut Jaensson anför i en essä 1946 liknande synpunkter på 30-talets Lars Hård-romaner, även om han – beträffande fängelseskildringen i Tack för himlastegen – uttrycker sig försiktigt, då det gäller att ta ställning till graden av aktualitet i de skildrade missförhållandena. Knut Jaensson skriver:

> När man i dag läser om Fridegårds trilogi vore man böjd för att tro att just fängelseskildringen skulle, som anklagelse, verka matt. Men i mitt tycke har de fasansfulla skildringarna från Belsen eller Buchenwald inte gjort "Tack för himlastegen" överflödig. Allting är en fråga om proportioner, och i det välordnade, från alla katastrofer skyddade mönsterlandet Sverige är fängelselivet – eller var åtminstone för en tjugo år sedan – en skamfläck, förnekad eller dold även den.[68]

Som en komplettering till dessa ord av Knut Jaensson, vilka trots allt vittnar om en viss tveksamhet beträffande fängelseskildringens möjligheter att framstå som aktuell vid publiceringstillfället, kan man hänvisa till de synpunkter som Ebbe Schön framför i sin Fridegård-bok av 1978. Schön framhåller där att "Fridegårds

självbiografiskt grundade skildringar från fängelset tog upp problem som måste ha upplevts som angelägna i den radikala, samhällskritiska debatten".[69] En första version av fängelseskildringen hade Fridegård publicerat redan 1927 som följetong i tidskriften Brand, och, skriver Ebbe Schön:

> Då Fridegård omkring mitten av trettiotalet skrev de nya versionerna av sin berättelse från fängelset hade cellstraffet och förhållandena i övrigt vid landets fängelser under en följd av år utsatts för skarp kritik, främst av advokaten Hugo Lindberg, som sedan decenniets början skrivit flera uppmärksammade artiklar om dessa frågor i tidskriften Fönstret.[70]

Ytterligare en bok av Jan Fridegård kan i detta sammanhang bidra till exemplifieringen, nämligen romanen Offer från 1937. Det är här visserligen inte fråga om den typiska utvecklingsromanens redogörelse för barna- och ungdomsår, men skildringen är självbiografisk – i varje fall vad miljön anbelangar[71] – perspektivet är den av samhället utanförställdes, och dessutom finns här ett samhällskritiskt motiv med aktuell anknytning vid tiden för publiceringen. I bokens centrala delar utspelas händelserna i det tidiga 1930-talets Stockholm, och problemet gäller abortfrågan, ett ämne som hörde till den offentliga debatten som en del av sexualdebatten och debatten i befolkningsfrågan under en stor del av 1930-talet. Det kan sålunda nämnas, att Blancheteatern i Stockholm spelade en agitationspjäs om abortproblemet 1930,[72] att Riksförbundet för sexuell upplysning, som bildades 1933, i sitt program krävde rätt till abort på bl.a. sociala indikationer,[73] att den socialdemokratiska regeringen 1934 tillsatte en utredning om lagstiftning i abortfrågan, att det allmänna läkaremötet i Karlstad samma år diskuterade fosterfördrivningsproblemet[74] samt att den år 1935 tillsatta befolkningskommissionen i ett av sina betänkanden 1936 tog ställning mot abort på sociala indikationer, vilket vållade kritik från RFSU.[75] 1937 kom så Fridegårds roman, och året därpå antog riksdagen den lag, som reglerade förhållandena och medgav abort under vissa bestämda betingelser.

De valda exemplen vill peka på, att de samhällsproblem av mera konkret och avgränsat slag, som låter sig urskiljas i några av de självbiografiska 30-talsböckerna, intar varierande positioner då det gäller författarnas intentioner och budskapets aktualitet vid publiceringstillfället. I Nässlorna blomma är skildringar av missförhållanden, som hade direkt aktualitet i 1930-talets svenska samhälle, inte särskilt framträdande. I Godnatt, jord däremot har vi en självbiografisk barnskildring med underklassperspektiv, i vilken författaren av programmatiska skäl arrangerar sin berättelse så, att kritiken drabbar en fråga som hör till den just pågående samhällsdebatten. Och i Lars Hård-romanen samt i Äran och hjältarna och i Offer slutligen ser vi exempel på självbiografiska skildringar, vilka kunde upplevas som angeläget samhällskritiska, trots att detta primärt inte har varit författarens avsikt.

2.

Om man nu betraktar den samhällskritiska aspekten av Dödgrävarens pojke i detta perspektiv, kan man konstatera, att Åke Wassing saknade Ivar Lo-Johanssons ideologiskt grundade syn på litteraturen som ett kampmedel för sociala reformer. Det finns nämligen ingenting som tyder på att Wassing *före* romandebuten, engagerade sig politiskt eller hyste några mera utpräglade och genomreflekterade åsikter om litteraturens uppgift i samhällslivet. Inte desto mindre finns det i Dödgrävarens pojke en överensstämmelse med Godnatt, jord såtillvida att Wassing, inom ramen för en självbiografisk barnskildring, avsiktligt knyter an till en redan pågående samhällsdebatt. På samma sätt som statarfrågan var aktuell på 1930-talet, var frågan om ålderdomshemmens klientelblandning en del av den åldringsvårdsdebatt, som pågick under en stor del av 1950-talet.[76] Vi har sett hur just denna debatt, som initierades av Ivar Lo-Johanssons kampanj, blev ett viktigt incitament för Wassing att arbeta vidare med sin plan på en självbiografisk berättelse. (Jfr. ovan sid. 23 f samt sid. 103) Vi har också sett, hur Wassing visserligen ställde den egentliga beskrivningen av ålderdomshemmet på framtiden, men hur fattighusupplevelsen ändå ligger som en slagskugga över Dödgrävarens pojke och genomtränger skildringen i så gott som hela romanen.

Samtidigt kan det noteras, att Dödgrävarens pojke publicerades vid en mycket sen tidpunkt i förhållande till åldringsvårdsdebatten. Klientelblandningen på ålderdomshemmen var ett av de missförhållanden, som Ivar Lo-Johansson hade påtalat redan i åldringsvårdsreportagen i tidskriften Vi på våren 1949. "Ålderdomshemmen har blivit en avlastningsplats för folk som man annars inte vetat var man skulle göra av", skrev Lo-Johansson och pekade på att barn och åldringar och mödrar med barn här blandades med svårt sjuka människor och personer med asocialt beteende.[77]

Lo-Johanssons kampanj nådde en av sina höjdpunkter 1952, då skriften Ålderdoms-Sverige publicerades som "en summering av den kampanj författaren sen några år fört i radio, tidningar, tidskrifter och skönlitterära böcker".[78] Ragnar Oldberg framhåller att denna skrift "blev en unik händelse i vårt bokliv: En anklagelseskrift i en fråga, som de flesta i det längsta drar sig för att befatta sig med, slutsåldes på kort tid i bestsellerupplaga".[79]

År 1952 tillsattes också den statliga åldringsvårdsutredningen, och den 1 januari 1957 fastställdes nya principer för verksamheten på ålderdomshemmen, då 1918 års fattigvårdslag avlöstes av 1956 års socialhjälpslag. Ragnar Oldberg skriver om sakkunnigeförslaget och socialministerns proposition att båda "på alla viktiga punkter" följde Lo-Johanssons förslag.[80] "Åldringsvårdskampanjen slutade alltså som en personlig triumf för Ivar Lo-Johansson", konstaterar Oldberg.[81]

I den situationen uppfattade man som regel inte Dödgrävarens pojke, då den kom ut på hösten 1958, som ytterligare ett argument i frågan om ålderdomshemmens funktion. Då litteraturrecensenterna kommenterade romanens behandling av motivet "barnet på ålderdomshem", så skedde det ur konstnärlig och psykologisk synvinkel. I övrigt anlade man — på ett undantag när[82] — ett historiskt-

dokumentärt perspektiv. Gösta Attorps inställning är typisk för mottagandet i pressen just när det gäller frågan om barnets placering på ålderdomshemmet. "Hur kunde något så otroligt hända i 1930-talets Sverige", skrev han i en recension i Svenska Dagbladet.[83]

Man kan således konstatera, att Dödgrävarens pojke växte fram under intryck av den pågående åldringsvårdsdebatten. Fastän återhållet och tyglat, ger Wassing i romanen sitt personliga vittnesbörd i en stor och allmänt debatterad samhällsfråga. På denna punkt finns det en överensstämmelse med Godnatt, jord. Skillnaden är bl.a. den att Wassing saknade Ivar Lo-Johanssons ideologiskt grundade motivering för samhällskritiken, samt att Dödgrävarens pojke "kom för sent" för att kunna spela någon roll i opinionsbildningen, eftersom den då aktuella fasen av åldringsvårdsdebatten avslutades i och med att den nya lagen trädde i kraft.

3.

Helt annorlunda är situationen beträffande den andra sidan av det samhällskritiska temat i Dödgrävarens pojke, d.v.s. den kritiska belysningen av myndigheternas handläggning av fallet Björn i det skede som föregick den slutliga placeringen på ålderdomshemmet. Kritiken riktas här mot något som är relativt svårgripbart, nämligen de rutiner och attityder i utredningsförfarandet, som gör det möjligt att barnet i en vårdnadsstrid – då omständigheterna är ogynnsamma – kan bli utsatt för något som liknar människojakt. I praktiken är problemet fortfarande olöst. I en bok om skilsmässor och vårdnadskonflikter utgiven 1978 skriver Bente och Gunnar Öberg:

> Vårdnadsutredningar är subjektiva och präglade av de värderingar som den enskilde utredaren har. Utredningsmaterialet och de slutsatser som framkommit kan lätt uppfattas som hårddata och objektiva fakta. Det betonas inte tillräckligt starkt att det man kommer fram till bygger på svårbedömda skeenden och personliga värderingar, samt att utredaren har möjligheter att styra utredningen och överbetona vissa händelser och nedtona andra. Oss veterligen finns det inte heller uttalade kriterier på vad som menas med "det som är bäst för barnen" eller vad som är utmärkande för en bra mamma eller pappa. Detta är ett dilemma för alla utredare och egentligen skulle alla utredningar sluta med en deklaration att de framförda synpunkterna är personliga och subjektiva och uttryck för utredarens egna värderingar. Det vore realistiskt.[84]

Det värdefulla med Dödgrävarens pojke är att vårdnadsstriden och vårdnadsutredningens konsekvenser blir belysta ur barnets synvinkel. Här betyder det mycket att Wassing på ett så övertygande sätt får oss att acceptera skildringen som autentisk och självupplevd bl.a. genom ett skickligt växelspel mellan dokumentcitat, berättarkommentar och skildringar av barnets inifrånupplevelser. På så sätt kan Dödgrävarens pojke fungera som något av "rapport från okänt land"; dess skildring av barnets växlande attityder inför hotet om "hämtaren" kan få den socialt intresserade att inse de krafter som sätts i rörelse, då en vårdnadskonflikt drivs till sin spets.

I mycket fungerar Wassings roman i detta avseende som skildringarna från

tvångsarbetsanstalten och fängelset i Jan Fridegårds andra Lars Hård-roman, Tack för himlastegen. Liksom i den romanen riktar sig kritiken i Dödgrävarens pojke i stor utsträckning mot en mentalitet, och liksom hos Fridegård är det just den självupplevda inifrån-kvaliteten, som ger skildringen dess värde. Knut Jaensson skriver i sin Lars Hård-essä:

> Det väsentliga i Lars Hårds vistelse på tvångsarbetsanstalten och i fängelset förblir erfarenheten av hur det känns att verkligen och i alla avseenden ha kommit utanför. Det är en upplevelse som i svensk skönlitteratur väl knappast tidigare skildrats på grundval av självsyn . . .
>
> Från en redan i sig själv högst osäker plats i samhället har Fridegård prövat på att stötas ut ur gemenskapen på ett, som det måste ha förefallit, definitivt sätt. Han har erfarit precis detsamma som alla dessa tusentals anonyma "straffade" om vilkas förseelser man kan få läsa kortfattade notiser med petitstil i dagspressen. Vi är inte vana vid att i vår litteratur få dylika närbilder från "livets botten", laddade med det självupplevdas realitet och gestaltade med konstnärlig kraft.[85]

Det är en av de många värdefulla egenskaperna med Dödgrävarens pojke att vi också här — och från en ny och dittills föga belyst sida av "livets botten" — får en självupplevd och konstnärligt fullödig rapport. Man kan därför säga, att Åke Wassing med den samhällskritiska tematiken i sin roman knyter an till den livskraftiga svenska självbiografiska romantraditionen med underifrån-perspektiv på samhället. Visserligen är inte detta perspektiv i Dödgrävarens pojke betingat av proletär börd så som det är i Tjänstekvinnans son, Godnatt, jord eller i romanen om Lars Hård. Storbondetraditionen från Uppland med dess förgreningar till prästyrket spelar nämligen en nyckelroll i det "quest for identity-tema", som också gestaltas i romanen.[86] Men pojkens situation är entydig, där han sitter under bordet och med skräck betraktar landsfiskalens stövlar, som är "blanka och kalla som disciplin" (sid. 429). Och Lilly själv i sin heroiska kamp mot myndigheterna framstår som den typiska rebellen, en "samhällets fiende" men också en hjälte.

4.

Om litteraturens funktion i samhällslivet skriver Lars Furuland: "genom sina möjligheter till stark känslomässig påverkan kan den sociala konsten få effekter som 'facklitteraturen' inte uppnår."[87] Även om dikten sällan fungerar som den första larmsignalen, kan den således ibland spela en nog så betydelsefull roll. Det finns, då det gäller Åke Wassings roman, ingen anledning att tro, att inte socialvårdens folk, långt innan Dödgrävarens pojke kom ut, hade observerat de problem som hör samman med exekutiv hämtning av minderåriga eller den subjektivitet, som vidlåder de flesta vårdnadsutredningar. Inte desto mindre kan vi se, hur den konstnärligt utformade beskrivningen av Björns situation i Dödgrävarens pojke får direkt avläsbara effekter i form av eftertanke och självrannsakan inom socialvården. I en recensionsartikel i Svensk Socialvårds Tidning[88] nr. 1 1959 skriver Gerhard Bungerfeldt:

Den som vet hur verklighetens vårdsnadsärenden kan se ut, ställer sig med lätt förfäran en fråga. Är denna i efterhand sammanställda vårdnadsutredning i romanform kanske ändå en rätt alldaglig historia? Går det kanske till så här? Det är nära 9.000 skillnadsmål om året vid våra domstolar. I 6.000 av dessa finns det barn. Vilken är bedömningen bakom besluten i vårdnadsfrågorna? Särskilt när parternas oenighet driver fram domstolsbeslut om barnavårdsnämndernas hörande? Hur grundlig är utredningen? Hur objektiv utredaren? Är det fakta, man utgår ifrån, eller till äventyrs obestyrkta rykten? Vad har barnavårdsnämnderna för värderingsnormer? Är det barnets bästa, som förblir riktpunkten — eller vad annars?

"Dödgrävarens pojke" berättar också om en annan konsekvens, en högst barbarisk konsekvens, av föräldrars oförmåga att se till sitt barns bästa: den exekutiva hämtningen! . . .

Men den som någon gång varit inblandad i ett sådant handräckningsärende har haft tillfälle verifiera vad barnet upplevde av det som hände: han var rädd, han var i ångest, "feberhet av upphetsning".

Verkligheten i vårdnads- och umgängesrättsärenden ser ut så där. Varenda sådan barnavårdsutredning handlar om "dödgrävarens pojke". Och om några år börjar det ängestridna barnet, som föräldrarna, juristerna, ja vi själva glömde bort i ivern att väga "argument", undra över vad som verkligen hände. Gamla papper vaknar till liv, domstolsarkiven uppsöks, frågorna får sina bistra svar. Då vägs våra tjänstemannaord på barnets våg. Skall barnets bitterhet bli vårt tvivelaktiga eftermäle?

Att romanpojken Björns öde uppfattades som ett "fall" att ta lärdom av framgår också av att människor med speciellt intresse för socialvården uppmanades att läsa boken. I en recension i Studiekamraten nr 10—11 1959 skrev Tage Tapper:

Dödgrävarens pojke är en roman om ett frånskilt barn. Det är en bok som varje socialvårdare bör läsa. Inte bara de professionella – det vill säga aktiva tjänsteman — utan även alla andra med intresse och engagemang i socialvården. Boken sätter fingret på en mycket öm och sårbar punkt i dagens välfärdssamhälle. Det är inte bara genom frikostiga penningutdelningar man bedriver socialvård. Den personliga omvårdnaden är minst lika viktig, ibland kanske viktigare. Och det är där det brister.

Det kan slutligen också nämnas, dels att Åke Wassing själv, mot bakgrund av de erfarenheter han hade redovisat i Dödgrävarens pojke och fortsättningsvolymen Slottet i dalen, inbjöds som föreläsare bl.a. till Svenska Socialvårdsförbundets Utbildningsinstitut[89] samt dessutom att de två nämnda böckerna användes i undervisningen av blivande socialvårdare vid flera utbildningsanstalter. Vid Socialinstitutet i Stockholm anbefalldes de båda romanerna som obligatorisk läsning i ämnet Hygien och socialmedicin.[90]

Man finner alltså, att Åke Wassings roman redan tidigt rönte uppmärksamhet och fick effekter på en viktig sektor av samhällslivet.[91] Delvis kan man se det som en parallell till P.O. Sundmans roman Undersökningen, som kom ut 1958, d.v.s. samma år som Dödgrävarens pojke, och som enligt en uppgift i BLM 1962 hade dramatiserats och använts som "lärostycke för nykterhetsvårdare, en pedagogisk brygga mellan handböckernas teorier och verklighetens fall".[92] Samtidigt framstår denna fruktbara kontakt mellan litteraturen och samhällslivet i kontrast till

det mönster, som kan iakttas beträffande en del annan samhällsengagerad skönlitteratur under 1950-talet.

Det mest påtagliga exemplet är kanske Kurt Salomonson. Om dennes roman Grottorna skriver Jan Stenkvist i tredje delen av Svensk litteratur 1870–1970: "Grottorna (1956) bygger på en autentisk händelse, en tvångsförflyttning av silikosskadade arbetare från Bolidenbolagets gruva i Laisvall i början av 1950-talet. Författarens anklagelser är upprörda och hårda, men det märkliga är att ingen indignationsstorm blåste upp och att romanen gick obemärkt förbi – som verklighetsskildring."[93]

Två tänkbara orsaker till detta anges i handbokens framställning. Dels kan romanfiktionen ha verkat "desarmerande", skriver Stenkvist och antyder, att en mera dokumentärt betonad berättarmetod möjligen skulle ha givit ett annat resultat, men dessutom är det tänkbart, framhålls det, "att den uteblivna debatten också säger något om femtiotalets estetiska och politiska klimat".[94]

I BLM nr. 3 1969 tas frågan om Grottornas mottagande upp till diskussion något mera i detalj i en uppsats av Kritiska seminariet i Göteborg.[95] Även här pekar man på berättarmetodens betydelse för receptionen, men framför allt betonas i denna marxistiskt orienterade uppsats litteraturrecensenternas attityd som en förklaring till romanen Grottornas ringa genomslagskraft i den allmänna debatten. Man framhåller, att 1950-talets litteraturrecensenter i det kulturklimat som rådde, och i enlighet med det recensionsparadigm som härskade, bortsåg från de konkreta anklagelserna i Salomonsons roman för att i stället koncentrera uppmärksamheten till skildringens rent konstnärliga egenskaper.

Liknande synpunkter på litteraturkritikens sätt att fungera på 1950-talet framförs av Carin Mannheimer i en artikel om Sara Lidmans författarskap. Det påpekas i artikeln, att romanen Hjortronlandet (1955) intar en särställning i Sara Lidmans tidiga författarskap. I de övriga 50-talsböckerna, liksom i Bära mistel (1960), "ligger problematiken innanför romanens ramar",[96] skriver Mannheimer, medan Hjortronlandet däremot karakteriseras av att "problematiken ligger i läsarens reaktion på den verklighet, som boken förmedlar till honom".[97] Och det typiska för litteraturkritiken på 1950-talet är nu, menar Mannheimer, att det sociala budskapet i Hjortronlandet gick kritiken förbi. I stället ägnade sig recensenterna åt att prisa boken som "artistiskt kraftprov". "Vad hade hänt om någon bakom det 'artistiska kraftprovet' också spårat en oerhörd social indignation?" undrar Mannheimer. "Kanske hade klyftan mellan estetik och engagemang inte behövt bli så plågsamt oöverkomlig."[98]

Det är möjligt att visa på flera olika omständigheter som förklaring till att Dödgrävarens pojke – mot denna bakgrund – förmådde bryta mönstret och i så pass hög grad kunde influera en "målgrupp" utanför det "litterära systemet". Å ena sidan pekar exemplen med den litterära kritikens reaktion inför Grottorna och Hjortronlandet på ett viktigt drag i 1950-talets svenska kulturbild. "På 40- och 50-talen stod fiktionsprosan lågt i kurs som instrument för samhällsskildring. Det ansågs rätt allmänt att skönlitteraturen borde överlåta samhällsskildringen på de

framväxande samhälls- och beteendevetenskaperna", skriver Lars Furuland i sin uppsats "Litteratur och samhälle".[99]

Men å andra sidan är det också uppenbart, att tanken på en "social" konst och en samhällsengagerad litteratur – trots fluktuationer – så gott som ständigt under de senaste cirka sjuttio åren har funnits latent inom det "litterära systemet". Lars Wolf t.ex. talar om "den alltid mer eller mindre närvarande sociala medvetenheten hos våra författare" och om "en minst en gång vart tionde år återkommande debatt om dikten och samhället".[100]

Dels har denna debatt, från den socialistiskt inriktade litteraturkritikens sida, yttrat sig som återkommande kritiska vidräkningar med tendenser till avskärmning från de sociala problemen och motsvarande uppmaningar till samhällsengagemang. Det kan här erinras om insatser som Hedéns De tigande diktarna (1909),[101] Ljungdals Kulturen i fara (1927), Josef Kjellgrens Nya signaler (1929),[102] Svanbergs Poesi och politik (1931), Erik Blombergs många essäer under 1930-talet, Stig Ahlgrens Orfeus i folkhemmet (1938), Lo-Johanssons Statarskolan i litteraturen samma år,[103] Fridells Arbetarna och proletärdikten (1947)[104] och Lo-Johanssons En ny proletärdikt (1948).[105]

Men också i litteraturkritik av ideologiskt mera obundet slag har kraven på samhällsengagemang aktualiserats gång efter annan, så också på 1950-talet. "Till femtiotalets karakteristika hör att man med jämna mellanrum efterlyste den sociala romanen", skriver Jan Stenkvist i sin handbok och fortsätter med att citera en välment uppmaning ur tidskriften Femtital.[106] En vanlig uppfattning under detta decennium torde ha varit att den "sociala romanen" trots allt behövdes, men att dess uppgifter borde omprövas, eftersom klassutjämningen i samhället ansågs vara långt framskriden och de mest påtagliga missnöjesanledningarna sålunda undanröjda.[107]

Några rader i BLM nr. 7, 1957 torde vara representativa för inställningen hos tongivande kretsar inom "det litterära systemet". I en redaktionell kommentar på sid. 563 ff konstateras det inledningsvis att "det finns ett område där det är tämligen skralt ställt just nu och det är den aktuella samhällsskildringen eller den sociala romanen, som den vanligaste termen lyder".[108] Det noteras därefter, att det visserligen finns en del ljuspunkter, men att huvudintrycket ändå är, att den sociala romanen mer och mer har "tenderat att bli ett reservat för hyggliga epigoner med en sympatisk tendens, som emellertid inte längre har någon brännande aktualitet och vars patos slår in dörrar som är mer än halvöppna". Resonemanget mynnar så ut i en rekommendation:

> Med det sagda menas inte att det inte längre skulle finnas några beträngda folkgrupper att tala för. Arbetarklassen som avskilt, illa ställt skikt existerar knappast mer och arbetarrörelsen är i sig inte längre ett ämne som annat än ur historisk synvinkel – vädjar till gripet engagemang. Att försöka konservera den inställningen är en form av reaktion.
>
> Däremot finns det gott om människor som fortfarande sitter illa till, inte genom sin sociala hemhörighet, utan genom sin geografiska och personliga situation . . .
>
> Dessa rader har också skrivits i medvetande om att goda och betydelsefulla romaner

sällan skapas efter program. Men man kan önska sig dem och man kan bereda vägen för dem genom att hålla efter epigonerna till åsikter som redan har segrat.

Vi vet inte vilka som kommer att skriva dessa nya romaner – om det blir författare vi redan känner till som kommer att ta på sig de uppgifterna eller om det dyker upp nya namn. En sak är emellertid klar, och den har varit underförstådd i hela detta resonemang: om den nya samhällsskildringen skall bli en bra roman, så måste den tala för människor, inte bara för idéer.

Samtidigt som man noterar betydelsen av den mer eller mindre nykritiskt influerade, verkcentrerade, och mot samhällslivet avskärmade litteraturpolitiska trenden under 1950-talet, är det således också möjligt att peka på den förblivande livskraften i kraven på en social dikt, och i den ledande litterära tidskriften kunde alltså detta krav formuleras som ett önskemål om en "social roman" utan alltför påträngande ideologisk framtoning.

Kurt Salomonson hade attackerat storföretagens rovdrift på den mänskliga arbetskraften likaväl som fackföreningsrörelsens svek, och han hade därvid rört vid stora och ideologiskt laddade problem. Åke Wassings roman däremot ter sig nära nog som ett svar på efterlysningen i BLM. Dödgrävarens pojke är verkligen inte någon idé-roman. Dess problem är – i motsats till Grottornas – inte bara ideologiskt neutralt utan också väl avgränsat och lagom hanterligt. Och berättelsen är hos Wassing inte i första hand intresserad av "social hemhörighet" utan av den "personliga situationen". Det är verkligen en bok som "talar för människor".

Mot denna bakgrund har det sitt intresse att studera litteraturrecensenternas reaktion på det samhällskritiska temat i Dödgrävarens pojke. Det kan då inledningsvis konstateras, att sambandet mellan romanens händelseförlopp och den bakomliggande verkligheten genomgående uppmärksammas. Visserligen görs det inget försök till precisering av innebörden av det samhällskritiska budskapet. Det har redan noterats, att frågan om pojkens vistelse på ålderdomshemmet i de flesta fall betraktades som en historisk företeelse snarare än som ett aktuellt problem, och då det gäller kontakterna med samhällets representanter i övrigt nöjer man sig med mer eller mindre utförliga referat av händelseförloppet. Men man skriver likväl att boken "oroar och upprör" (St.T.), eller man talar om "en djup och angelägen bild av ett stycke Sverige" (AB).[109] Och det som framför allt frapperar, och det som går igen i de allra flesta recensionerna både i huvudstads- och landsortspressen, är just betoningen av skildringens autenticitet. Man går så långt att man betraktar romanen som en moralisk prestation lika mycket som en litterär. "Men lyckas man bevara sin objektivitet när man skriver om liv och människor som handskats så illa med en som de handskades med Björn, så är detta en moralisk kvalitet av hög valör", skriver Gösta Attorps i Svenska Dagbladet, och i Aftonbladet läser man att skildringen "äger ett slag av storhet. Det är en moralisk storhet".[110]

Sin mest utpräglade formulering fick denna uppfattning om sambandet mellan liv och dikt, då Åke Wassing med Lars Gyllensten delade Svenska Dagbladets litteraturpris 1958. Det heter nämligen i prisnämndens uttalande om Dödgrävarens

pojke att "den är självbiografisk och väcker i lika hög grad respekt för människan bakom verket som för författaren", och om Åke Wassing sägs det, att han "har utfört den moraliska bedriften att med objektivitet och hög besinning skildra ett öde som skulle fyllt de flesta med djup bitterhet".[111]

Om man utgår från tanken att litteraturrecensenternas karakteristik – liksom reaktionerna överhuvud taget inom den litterära världen – betyder mycket för en boks vidare öde i samhällslivet, bör det vara möjligt att för Wassings del, som en förklaring till den snabba och grundliga genomslagskraften hos socialvårdare av facket, peka på två omständigheter. Dels kunde Wassing med det samhällskritiska temat i sin roman tillfredsställa ett latent önskemål under 1950-talet om en social roman utan alltför påträngande ideologisk framtoning. Bl.a. detta säkrade en god respons på bred front inom kritikerkåren och gjorde boken läst och allmänt känd i vida kretsar. Men dessutom måste det ha betytt en del att recensenterna – likaväl som Svenska Dagbladets prisnämnd – i så hög grad betonade skildringens autenticitet, vilket i sin tur kan ses som en seger för Wassings dokumentärt anlagda berättarmetod. Denna hallstämpel av rapportbok bör ha givit Dödgrävarens pojke ett extra värde, då den inom socialvården lanserades som åskådningsmaterial.

Sammanfattningsvis kan det konstateras, att det "sociala budskapet" i Dödgrävarens pojke upptar en relativt blygsam del av romanens totala volym på 500 sidor. Inte desto mindre är det uppenbart, att det samhällskritiska temat har stor betydelse för romanens helhetsverkan. Det är omsorgsfullt gestaltat, det bidrar till att ge Dödgrävarens pojke en plats i en mycket karakteristiskt svensk romantradition och det fick en påtaglig effekt i samhällslivet. I en artikel i Sociala Meddelanden nr 4–5, 1963 skrev Stig Carlson:

> Med sin första roman gav oss Åke Wassing inte bara litterär underhållning av hög klass, han gav också oss alla något att tänka på. Och för dem som levat i tilltagande tvivel på litteraturens praktiska, konkreta uppgifter bör Dödgrävarens pojke ha blivit något av en uppenbarelse. Tydligare än några provinsiallakarrapporter ger den oss besked om hur livet kan gestalta sig när omständigheterna är ogunstiga och när den mänskliga ofullkomligheten triumferar över förnuft och all ordning. Man glader sig över att Dödgrävarens pojke har blivit folkläsning.

Den nya rollen

Vi har sett hur Dödgrävarens pojke tack vare det samhällskritiska budskapet fick en rent praktisk, samhällsnyttig betydelse. Berättelsen gav upphov till eftertanke och självrannsakan inom socialvården, den fick t.o.m. status av kursbok; många torde genom Wassings roman ha kommit att se på socialvården i välfärdssamhället Sverige i ett nytt perspektiv.

För Åke Wassing själv innebar det litterära genombrottet inte bara ett radikalt rollbyte från oförarglig vis- och schlagerkompositör till hyllad diktare och offentlig person. Under intryck av den uppmärksamhet, som den samhällskritiska sidan

av Dödgrävarens pojke fick, kom Wassing också att förändra synen på sin egen uppgift som författare. Åtskilliga uttalanden från åren närmast efter romandebuten pekar nämligen på att han nu framför allt betraktar sig själv som en diktare med ett socialt budskap till samtiden; författarskapet står, enligt Wassings egen utsago, helt i de sociala vårdproblemens tjänst. I Thomas von Vegesacks reportage om Åke Wassing i Stockholms Tidningen den 24/6 1962 heter det sålunda: "Wassings roman har i första hand betraktats som en självbiografi. Själv tycker han inte att det biografiska är det viktigaste. Han känner sig överhuvud taget knappast som en författare. Det väsentliga för honom är i stället det sociala budskapet i boken."[112]

Det är också betecknande att Wassing nu, på 60-talet, engagerar sig socialt på det rent praktiska planet. Han skriver debattinlägg och vädjar om hjälp till utslagna och udda människor, som av olika anledningar inte kunnat passas in i den reguljära socialvården.[113] Han deltar i konferenser, där kulturarbetare och socialvårdare möts i samtal kring de sociala frågorna.[114] Han gör på Socialstyrelsens initiativ ett par längre besök på ungdomsvårdsskolor, och han skriver i samband därmed ett reportage för tidskriften Sociala Meddelanden.[115]

Som ett vittnesbörd om denna nya självförståelse, och det nya perspektiv som Wassing såg sin egen insats i, bör man troligen uppfatta en passage i ett kasserat manuskript från början av 1960-talet. I ett avslutande parti av hela den självbiografiska skildringen har författaren låtit sina båda alter-egon, Stor-Björn och Lill-Björn, växla några ord om upprinnelsen till det egna författarskapet. Det heter där på sid. 1759:

— Författare blev vi i samma stund vi upptäckte att vi hade en verklig uppgift med våra skriverier, ett budskap till våra medmänniskor om man så vill kalla det. Stor-Björn vet ju själv när det blev beslutat om att skriva en bok om det okända folket i dalen.

— Ja, det var på 40-talet. Tio år efter det Björn-pojken blev mäss-Kallen, svarar Stor-Björn.

— Just, det. Efter pappa-Alfreds död och med den stora fattighuskistan i lägenheten började de första efterforskningarna. En hobby till att börja med, men som tog alltmera tid och intresse i anspråk tills vi en dag ytterligare tio år fram i tiden på fullaste allvar slog oss ner vid denna maskin för att klara den uppgift som vi bestämt oss för som en av de viktigaste för just oss att klara. Den uppgift som Karl-Johan hjonkung en gång hade börjat fostra oss till och som han själv aldrig mäktade på grund av sjukdom och bristande handlingskraft och som gjorde honom till en teoretiker i stället för en praktiker i den fråga som gäller anstaltsmänniskornas framtida befrielse.[116]

De rön som hittills har gjorts bekräftar att dessa rader, till en viss gräns, utgör en riktig historieskrivning. De första litterära försöken gjordes av allt att döma vid 40-talets mitt. Likaså torde forskningarna i den egna familjens och den egna släktens förflutna mycket riktigt ha börjat i blygsam skala på 40-talet för att senare under 50-talet få en mera systematisk inriktning och slutligen kulminera i den detaljerade släktförteckning, som upprättades på våren 1957. Då var också tiden mogen för Åke Wassing att "på fullaste allvar" slå sig ned vid skrivmaskinen för att skriva den definitiva versionen av Dödgrävarens pojke. (Jfr. ovan sid. 30.)

Mera tveksam däremot måste man ställa sig till uppgiften i manuskriptet att författarskapet redan från början skulle ha varit exklusivt inställt på att framföra ett socialt budskap, att verka för "anstaltsmänniskornas framtida befrielse". Inte så att täckning helt skulle saknas för den ideella syftning, som här framhävs. (Jfr. ovan sid. 23.) Snarare har denna syftning i ett tillbakablickande perspektiv fått en alltför dominerande plats. Manuskriptet torde framför allt vittna om hur Wassing i början av 60-talet uppfattade sin författar-roll vid en tid, då Dödgrävarens pojke hade hunnit bli väl etablerad i det allmänna medvetandet som en "social" roman, och då Wassing också hade hunnit bekräfta sin förmåga som epiker med ytterligare en samhällsskildrande volym, Slottet i dalen.

Då Wassing fullbordar sitt livsverk med de tre 60-talsvolymerna om slottet på samhällets botten, så gör han det alltså i övertygelsen om att hans insats främjar samhällsutvecklingen. Historien om Björn och hans upplevelser på fattighuset skall få oss att inse att gamla människor och avvikande människor i större utsträckning måste få möjlighet att leva tillsammans med de aktiva och fullsinnade i samhället. Det är "anstaltsmänniskornas framtida befrielse" som Wassing ytterst syftar till med sitt arbete, och att hans målsättning här var i pakt med tiden visar utvecklingen under 1960- och 70-talen.

Kapitel V

Romantiken

Kraftkarls-motivet

I en uppsats i BLM 1961 kommenterar Åke Wassing, lite raljant och ironiskt, den mängd av andra författare som kritikerkåren hade framhållit som jämförelsematerial, då det gällt att karakterisera Dödgrävarens pojke. Han hade, påpekar Wassing, redan vid debuten blivit "jämförd med inte mindre än 21 andra författare", och kunde av den anledningen knappast "ha framstått som särskilt egenartad".[1]

Att så många olika författarnamn hade aktualiserats ter sig emellertid ganska naturligt, då man betänker i hur hög grad Dödgrävarens pojke rymmer stildrag och karakteristika, som ur genremässig synpunkt pekar i skilda riktningar. Fabeln i berättelsen, företaget att rekonstruera en serie dunkelt anade händelser i det förflutna, pekar i sin förlängning mot detektiv-genren och kan därför bl.a. påminna om vissa av Walter Ljungquists psykologiska rekonstruktionsromaner, som också de i grunden bygger på detektivromanens uppnystningsteknik. De dokumentära inslagen åter, och den ofta källkritiskt värderande berättarhållningen, vetter istället mot den historievetenskapliga skildringen eller den sakligt analyserande framställningen i en utredning, och Wassings berättelse har därför också vissa ytliga likheter med bl.a. Eyvind Johnsons dokumentärt, eller pseudo-dokumentärt anlagda historiska romaner. Det faktum att Åke Wassing var autodidakt, att romanen är realistiskt miljöbeskrivande och självbiografisk och skildrar barnets uppväxt under svåra förhållanden i en delvis torftig miljö gör slutligen att Dödgrävarens pojke även kan ställas i linje med den typ av självbiografiska utvecklingsromaner, som skrevs av de svenska arbetarförfattarna under 1930-talet.[2]

Som gemensamt för de ovan nämnda romantyperna framstår ambitionen att åstadkomma verklighetsillusion. De är olika varianter av den psykologiserande, realistiska roman, som under de senaste 100 åren utgjort en av huvudlinjerna i romangenrens utveckling.

Emellertid finns det också en annan aspekt av Dödgrävarens pojke, och denna sida av romanen kommer klart till uttryck redan i inledningskapitlet. Jag tänker på de icke-realistiska dragen i berättelsen.[3] Då berättaren på sid. 17 f inleder sin expedition "för att infånga några människors åsikter om ett och annat som rör de minas förflutna", så ställer han inte frågor till individuellt karakteriserade personer. Han ropar istället ut "över socknen", och han får svar av gravstenen, av löven, av "vindens sus i trädet" och av "bonde och backstugusittare". Men också en del av namngivningen i romanen, såsom Pål och Per och den Svarta och den

Vita, innebär en stilisering, och detsamma kan i vissa fall sägas om dialogens ordval: "Hallå där dräng!" och "Hallå där granne!" (sid. 29 och 30 resp.)

Detta intryck av ett fjärmande från realismen underbyggs så ytterligare av vissa av berättarens kommentarer till den egna identiteten, liksom av kommentarerna till de tragiska släkt- och äktenskapskonflikterna. Där är bibelallusionen vid skildringen av Björns födelse – en detalj bland flera, som tyder på en tendens till överdimensionering och heroisering. "Och medan världens herrar sluter världsfred i den konstgjorda staden Versailles", heter det på sid. 141, "kastar sig min blivande mor in i de första värkarnas gastkramningar för att föda fram det fredsbarn som den förlorade nämndemanssonen hoppats så mycket av." Och då berättaren i kapitel sju har redogjort för resultatet av sina släktforskningar, konkluderar han: "Jag är väl en son av hela Uppland, vill jag tro. Inte sant?" (Sid. 182)

Polariseringen mellan Uppland och Hälsingland och personskildringens intima förknippning med föreställningarna om landskapen går som en röd tråd genom hela romanen. På samma sätt som Pål med sin mäktighet och Alfred med sin kroppsliga tyngd och bredd på ett naturligt sätt inkarnerar Uppland, på samma sätt är Josef och Lilly, som båda har en smidigare och mera naturnära framtoning, typiska representanter för Hälsingland. På sid. 94 talas det om "den första sammandrabbningen mellan det feta Uppland och det magra Hälsingland".

Perspektivet vidgas ytterligare och får nationell omfattning, då häradsrättens dom i det segslitna skilsmässomålet skall presenteras. På sid. 367 läser man:

> Och äntligen faller utslaget, som inte bara mina föräldrar utan också två landskap väntat på med sådan spänning. Ty lika fast som jag höll mina föräldrar vid dragkampen, lika fast höll jag också mina båda landskap vid handen. Jag var både min far och mor i en person. Men jag var också Uppland och Hälsingland. Från alla håll och kanter hade man intressen att bevaka i detta utslag. Hela samhället, landet, staden och staten var engagerade.

Det finns m.a.o. på skilda håll i Wassings roman ett antal särdrag, som inte stämmer överens med den realistiska romanens skildringssätt, och ett av dessa drag – det senast anförda – kan närmast beskrivas som en smak för det heroiskt gigantiska. Dock är det uppenbart, att denna egenskap visar sig särskilt tydligt i gestaltningen av det kraftkarls-motiv som är knutet till romanpersonerna Alfred och Josef, och kan det tilläggas, i viss mån också till Pål. I beskrivningen av dessa gestalter kombineras nämligen en tendens till överdimensionering med ett påtagligt drag av kraftberusning och intresse för det demonstrativt dynamiska.

Att "vildmannen" (sid. 272), "svarttrollet" (sid. 203) och "kolarbjörnen" (sid. 211) Josef var en jätte till formatet får sålunda läsaren klart för sig redan från början. Enligt vad berättaren meddelar på sid. 12 såg han ut "som om han haft en tall till far och en björnhona till mor", och bl.a. på sid. 204 lämnas ytterligare information. Det heter där:

> – Alltså en kraftkarl, denne Josef?
>
> En torrvedstall över ena axeln och en tjärstubbe över den andra är en vanlig syn när man möter Josef i skogen. Och lovar du honom en 50 kilos låda med matvaror, på villkor

att han bär hem den till sitt bo utan att vare sig vila eller ställa ner den, då blir lådan Josefs om det också är mil att gå. Han skall bära den så lätt och inte göra sig större brådska än att han hinner med att repa bär efter de stigar han följer. Lådan skall sitta som fastvuxen vid hans axel, ty ingen i hela Hälsingland har burit så väldiga bördor över axlarna, och med samma uthållighet, som den mannen i sin krafts dar.

Om Alfred, åter, får man bl.a. veta, att han på ett ungdomsporträtt liknar "en stenstolpe i uniform" (sid. 14) och att han som 50-åring till allmän förnöjelse hade lyft en bryggerihäst ur skaklarna (sid. 321). Den sistnämnda uppgiften lämnas första gången av Alfred själv, då han på sid. 13 skryter för sin son och bl.a. även berättar, att han "som beväring vände opp och ned på en av de största knektar som någonsin stått i ett led här i landet".

Berättaren markerar visserligen distans till det ohämmade skryt, som är så karakteristiskt för Alfred, han "som måste överdriva i allt", som det heter på sid. 138, vilket emellertid inte hindrar, att romanen förmedlar ett påtagligt intryck av fascination inför det överdådiga och expansivt kraftfulla, inte minst i de avsnitt, där Alfred agerar. På sid. 136 finner vi honom i en situation på fattighuset, där han för sonen Björn berättar om hur det gick till då Lilly blev hans brud. "Det var inte enkelt", säger han och fortsätter:

Att få ett fruntimmer är inte lätt. Man jag gav klara besked. En kvinna tar man inte som en tjäder som man måste smyga sig på. Till en kvinna går man rakt fram så kvistarna brakar och klackjärnen slår gnistor efter en. Och sedan står man inte där och skrapar som om man hade dynga under fötterna. Man säger: Nu gifter vi oss! Dig har jag valt. Du eller ingen! Säg ja som i drömmen så tar vi tåget. Annars åker jag ensam. Jaha!

Några sidor tidigare (sid. 132 f) har man då tagit del av en dröm, som Alfred hade många år tidigare, då han ännu bodde hemma i Uppland, en "tusenkronorsdröm" om Lilly, och då han nu också på sid. 137 berättar för sin son om bröllopet, så märker läsaren, att Alfreds minnesbilder snarast härrör från drömmen. Det var "svart av folk" vid kyrkan, försäkrar Alfred. "Och så fort prästen frågat och Lilly sagt ja, bar jag henne på flata handen från kyrkan till stugan. Och efter vägen stod älgskyttarna och hurrade."

"Han såg bara allt i stort, min far", kommenterar berättaren på sid. 184. "Han såg sitt Uppland, och aldrig blev han mätt på den synen." Uppland är i Dödgrävarens pojke det bördiga landskapet, det mäktiga, kraftfulla och vidsträckta. Det är Alfreds landskap, och lika personligt som Alfred uppfattar Uppland, lika personligt är hans förhållande till den gudomliga makten. Den makten ger sig, i Alfreds föreställningsvärld, till känna i storklockans dån i kyrktornet därhemma. "Min far vill hylla en dundergud med en röst som dånet i storklockan", heter det på sid. 162. För Kristusgestalten däremot har Alfred ingen som helst respekt. "En sorglig son han har, vår Herre, det är säkert det. Ingen motståndskraft", deklarerar han på sid. 162. "Det är som att stå i ett sjukrum när man kommer fram till Jesu fot", säger han till sin son och fortsätter: "Kom nu! Vi går upp i tornet i stället. Där ska du förstå vilken herre vår Herre är. Han är kraften. Honom sätter man inga spikar i."

Samtidigt som man pekar på den "larger-than-life-kvalitet", som finns i bilden av Alfred, bör det även sägas, att Alfred trots allt också framstår som en psykologiskt trovärdig gestalt. Vid de tillfällen, då skildringen överger jag-romanens begränsade perspektiv, är det i stället ofta Alfreds upplevelser av tillvaron som förmedlas, och bl.a. av den anledningen får vi en fylligare bild av Alfred än av romanens övriga personer. I högre grad än Lilly och Björn är han också en problematisk person, som därför väcker intresse. De inblickar vi får i hans uppväxtförhållanden ger sålunda en övertygande förklaring till hans misslyckanden i livet. I scenerna med Pål framstår han som ett hjälplöst offer i förtryckarens klor, (bl.a. på sid. 465 f.), och den ödesdigra klyftan mellan Alfreds storslagna yttre åtbörder och hans kuvade karaktär demonstreras. Han är den typiske självbedragaren. Inte minst i fattighusscenerna, där han inför sonen Björn gör allt för att förgylla sitt förflutna och dölja sina misslyckanden framstår han som en i raden av litterärt gestaltade tragi-komiska livslögnare, en Snörmakar Lekholm, en Mr. Dorrit.

Vid sidan av "de båda jättarna" (sid. 302) Alfred och Josef, vilka båda framstår som kraftkarlar i fysisk bemärkelse, och som båda – åtminstone i någon mån – har en mytisk dimension i sin framtoning, avtecknar sig bilden av Pål som ytterligare en variant av kraftkarlsmotivet. Och här är det kraftmänniskans aggressivitet och makthunger snarare än den fysiska styrkan som demonstreras. Den bild som ges av Pål på sid. 28 ff har drag, som gränsar till det demoniska. Pål håller hela sin omgivning i ett sadistiskt järngrepp, han härskar över sina fogligt medgörliga arbetskarlar med en fältherres later. Han får dem att hämta hem ett havererat sädeslass mitt i natten (sid. 47), han hånar den unge Björn för dennes flickvän och slår därvid "näven i bordet så porslinet hoppar av förtjusning" (sid. 52), och då han med sina durkdrivna affärsmetoder förvärvat att nytt stycke jord, heter det att han "piskat upp" en ny byggnad på tomten (sid. 30).

Samtidigt är det uppenbart, att skildringen av Pål är mindre genomarbetad än den framställning som ägnas åt Alfred och Josef. Den mytiska dimensionen saknas i Pål-porträttet, men också den psykologiska gestaltningen är mera endimensionell och onyanserad. Mer än de övriga förgrundsgestalterna framstår Pål som en typ, en bild av makthunger, härsklystnad och sadism, men det är betecknande för den ambivalenta och spänningsfyllda inställningen till kraftkarls-motivet i Dödgrävarens pojke, att berättarens attityd till Pål trots allt inte är entydigt negativ. Hans motsats i romanens Upplandsmiljö, den fysiskt handikappade men självständigt och medmänskligt agerande traktorskötaren har visserligen berättarens odelade sympati, men det finns trots allt också beundran för Pål som den "starke mannen" på sin ort i en del av berättarens uttalanden. "Det fattas en Pål lite här och var nu", heter det på sid. 72 och på sid. 76 konstaterar berättaren, att "det borde stå upp en Pål för att ställa allt det gamla och präktiga tillrätta igen".

I teckningen av tre av romanens förgrundsgestalter, Josef, Pål och Alfred betonas således de kraftfulla karlatagen, de imponerande dimensionerna och det frejdiga och ibland hänsynslösa humöret. Där är scener som den i slutet av inledningskapitlet, då Pål vid bröllopsmiddagen hotar att sluka alla "nämndemans-

gårdens sex sjättedelspannkakor" (sid. 30), eller den som skildrar det väldiga slagsmålet, då Alfred slungar Josef "i en vid båge ut över gårdsplanen", så att Josef under luftfärden knäcker den ena av förstugans hörnstolpar "med sin svarta skalle" (sid. 317 jfr. med sid. 13).

I scener som dessa, eller i sådana som gestaltas på sid. 127 ff i kapitel fem, överskrider ofta personskildringen gränsen för en realistisk beskrivning, och som en förlaga till alla tre kraftgestalterna, och naturligtvis främst till Alfred, avtecknar sig i bakgrunden bilden av den väldige "Pilten", en legend i den uppländska släkttraditionen. Om Piltens imponerande axelbredd och hans handske och om fingerringen, som det gick att släppa en tvåkrona igenom, berättas det på sid. 97 vid skildringen av berättarens besök hos släktingarna i Uppland, och här får man också veta, hur det gick till då Pilten enligt traditionen lyfte ett forlass med säd.

På ett skickligt sätt begagnar författaren i sin personkarakteristik dessa knapphändiga uppgifter om Pilten. Samtidigt som kolarens gestalt får kontur, bidrar det sålunda till beskrivningen av Alfreds karaktär, då det visar sig att Alfred har tillskrivit kolaren Piltens attribut (sid. 96 ff jfr. med sid. 13). Själv identifierar sig Alfred med Pilten, det framgår bl.a. av drömskildringen på sid. 133. "Vem är du egentligen?" undrar den förvånade Lilly i drömmen. "Jag är Pilten. Jag lyfter ett sädeslass. Och jag är så axelbred att jag inte kommer in i kyrkan om man inte slår upp bägge dörrarna", svarar Alfred segervisst. I ett slags dubbelexponering framanas nu bilden av den mytiske kraftjätten, då Alfred skildras. Ofta refereras det helt enkelt till Alfred som enbart "Pilten", så bl.a. på sid. 301, 305, 313 och 401, och då berättaren söker en förklaring till Alfreds motsägelsefulla karaktär och gåtfulla beteenden, så sker det i ljuset av vad Pilten betytt för Alfred som förebild och ärftligt påbrå. "Min far måste ha varit två människor", konstaterar berättaren på sid. 100 och fortsätter: "En liten feg och ynklig nämndemansson, och en fruktansvärt stark och hänsynslöst modig drängkammarpilt som vunnit segrarna åt honom."

Samtidigt införlivas också Pilt-gestalten och de med Pilten förknippade attributen i skildringens metaforik och fungerar på så sätt som ett sammanbindande element i romanen. I ett avsnitt på sid. 126 f, där Alfred skildras som fanbärare i bondetåget, heter det, att han har "starkhetshandsken på sig och det glada pilthumöret inom sig", och på sid. 139, där en upprörd scen på nämndemansgårdens vind målas upp, sägs det, att han fattar humör och "blir modig som Pilten". Ytterligare exempel finner man på samma sida, då det heter om Alfred, att han "börjat gå omkring med starkhetshandsken på även till vardags" och därför t.o.m. vågar skämta med svågern och antagonisten Pål. På sid. 162 åter, där Alfred i det ovan (sid. 127) citerade avsnittet redogör för sin gudsuppfattning och motiverar sitt bristande intresse för Kristusgestalten, framhåller berättaren, att Gud enligt Alfreds åsikt borde haft "en son som Pilten själv", och på sid. 292, där vi bevittnar konflikten med "Den tionde", sägs det att "Pilten" "knyter näven i starkhetshandsken".

"Starkhetshandsken" – den som enligt en uppgift på sid. 97 var så stor, "att en

vanlig karl med lätthet fick ner båda händerna i den" – framstår nära nog som ett sagans magiska hjälpmedel. Så bl.a. i kapitel 11, där man på sid. 307 får bevittna Alfreds förtvivlade kamp med sig själv och hans dialog med Gud under en svår stund i timmerskogen. "Jag orkar inte med stockarna", säger Alfred. "Jag har tappat handsken i snön och nu känns stocksatarna som bly." Herren tröstar emellertid den bedrövade, och ett par rader längre ned på samma sida heter det: "Tålamod, Alfred. Din märr väntar på dig. Lugna dig och leta rätt på starkhetshandsken igen." Två sidor längre fram i berättelsen ler livet åter mot den luttrade f.d. dödgrävaren. Hans systers oväntade död öppnar möjligheter till ett välkommet arv, och den naive Alfred kan inte dölja sin glädje. Han "fattar sin hustru om midjan och lyfter henne ovanför sitt huvud och dansar sakta runt med henne . . .", heter det på sid. 309. "Han bär henne så lätt omkring i sin egendomliga sorgdans som om hon varit ett dun eller som om han på nytt hittat den förlorade starkhetshandsken." Vid andra tillfällen åter har ordet "starkhetshandsken" varierats, och vi får uttryck som "starkhetsbröderna" (sid. 100) och "starkhetshänder" (sid. 367).

Man finner att Pilten och de begrepp, som är förknippade med denna gestalt, framstår som en mycket aktiv komponent i personskildringen. Sedan gestalten en gång introducerats på sid. 96 f, kastar den sin skugga både bakåt och framåt i berättelsen. "Pilt-begreppet" utvecklas och expanderar och ter sig på så sätt som ett samlande uttryck för allt det i den diktade världen som kan beskrivas som överdimensionerat och kraftberusat. Wassing begagnar således vid gestaltningen av kraftkarls-motivet den berättartekniska metod, som av E.K. Brown betecknas som "repetition with variation".[4] I porträttet av Pål ser vi ohämmad aggressivitet och expansionslusta i en persongestaltning som måste betecknas som tämligen endimensionell. Alfred och Josef åter representerar den fysiska styrkan och kraftprovsglädjen och framträder båda med en överdimensionering, som ger gestalterna något av en mytisk dimension, samtidigt som framställningen, speciellt då det gäller Alfred, också tillgodoser den realistiska skildringens krav på psykologisk trovärdighet. Och i det betydelsemättade "Pilt-begreppet" slutligen skymtar en figur, vars proportioner och styrkebevis gör honom till en entydigt mytisk gestalt. Man kan med Browns uttryck säga, att Wassing arrangerar sina romanpersoner "by gradation"[5] och därmed åstadkommer en samlande och enhetsskapande effekt, som ger tyngd och eftertryck åt framställningen.[6]

Generellt kan det sägas, att det överdimensionerade och kraftberusade finns som en tendens i Dödgrävarens pojke, och att skildringen här får sin vitalitet på grund av berättarens ambivalens inför det kraftfulla och demonstrativt manhaftiga. Å ena sidan en uppenbar fascination inför kraftutvecklingen och en betoning av det egna grodperspektivet. "Och med ens börjar jag känna mig själv som en liten fjällhare i Josef kolares vildmarksspår", säger berättaren på sid. 260. Och å andra sidan en skepsis och ett avståndstagande. I kapitel två skildras hur Pål i sin maktfullkomlighet jagar ut sina underlydande för att hämta det sädeslass, som hade stjälpt på vägen hem till logen. "Vänd om och ta den där pojken med er",

kommenderar han på sid. 47, och berättelsen fortsätter:

Drängarna lyder, medan pojken där bak ligger och börjar begripa att det egentligen bara finns en enda riktig karl på hela slättgården, nämligen traktorskötaren, som inte befattar sig med havrelasset, utan står där vid lidergaveln och rycker på puckelaxeln, som om han ville säga oss vilka krakar vi ändå är som låter oss trampas sönder och samman på det här sättet.

Skenets bedräglighet då det gäller att vara "en riktig karl" återkommer så i berättarens kommentarer på sid. 222, där ett samtal med Josef kolares grannfru återges. Kvinnan säger:

Tungt har jag fått arbeta, och karlarna har jag följt. Ungar och djur har jag fått ta hand om. Och inte har det väl varit så feta år jämt. Men jag har en karl i huset, en riktig karl, om du förstår vad jag menar. Och med en riktig karl vid sin sida vet man ju att ena året inte kan blir det andra likt.

"Är er man en jätte kanske?" undrar berättaren. "Lyfter han en häst? Bär han hem en tall?" "Han sliter kläderna inifrån", svarar kvinnan, och berättaren konkluderar: "Så ska tydligen en riktig karl se ut. Min mor råkade ut för två atleter. Först min far och sedan Josef."

Det för Dödgrävarens pojke så karakteristiska kraftkarls-motivet finns antytt också i den opublicerade roman, som Wassing skrev i början av 1950-talet, och ett citat härifrån kan tjäna som sidobelysning. Romanen handlar om en ung skådespelares vedermödor under en teaterturné i landsorten, och i en beskrivning av hur han betraktar landskapet genom turnébussens nedisade rutor heter det:

Genom allén kommer ett sällskap stövelklädda män, med fjädrar i gröna hattar, som verkar opressade. Över deras axlar hänger gevär och i deras händer stretar en hund. Fyra män, fyra bössor och två hundar. En av männen röker pipa: Ägaren till herrgården! Det syns på en hel kilometer att han äger herrgården. Inte bara för det att han går först och röker pipa. Inte för det att han är större och bredare i gången än de andra. Det är något annat hos honom som gör att ingen kan ta miste på att skänka honom herrgården på en kilometers avstånd. Det tillhör liksom hela hans sätt att vara, att herrgården är hans. Eller också är det sättet hos de andra, som svansar kring benen på honom. Så är det! Det är de andra som gör att han är den han är.

Den store jägaren, tänker aktören och ler. Mannen som rår om allt, intill den lilla harungen, som ligger och trycker . . .[7]

Det är konstellationer av detta slag, som gestaltas i skildringarna av Josef, Pål och Alfred i Dödgrävarens pojke, men det karakteristiska för den tryckta romanen är, dels att berättarhållningen ger uttryck för en spänningsskapande ambivalens inför det överdådigt dynamiska – en fruktbärande pendling mellan fascination och tvekan – och dels det faktum att gestalternas stora dimensioner och imponerande kraftutveckling poängteras i än högre grad. Båda dessa förhållanden – det uppdrivna känsloläget och figurernas överdimensionering – gör att man med fog kan säga, att gestaltningen av kraftkarls-motivet i Dödgrävarens pojke tenderar att överskrida den realistiska skildringens gränser.

Vildmarksromantik och sago-perspektiv

1.

I teckningen av kolarporträttet, framför allt i kapitel 7—10, tillkommer så ett antal faktorer, som också på ett annat sätt fjärmar skildringen från realismens allfarvägar. Jag tänker på den vildmarksromantiska stämning, som präglar berättelsen i dessa avsnitt och på de allusioner till sagogenren, som överflödar i beskrivningen av Josef. Framför allt slås man av hur flitigt ord som "saga" och "troll" begagnas, liksom sammansättningar av dessa ord. I kapitel sju finner vi berättaren och Morfar Rak inbegripna i ett livligt samtal kring minnena från förr. Den händelsekedja, som berättaren försöker att rekonstruera, har nått den punkt, då miljön skiftar från Uppland till Hälsingland, och nu deklarerar berättaren själv i sin dialog med morfadern, att skildringen tar en mera poetisk och sagomässig vändning. "Låt oss titta lite på min egen flyttningsbit till Hälsingland", säger han på sid. 183. "En glad och munter bit. Mera saga än verklighet." Och strax därefter heter det, att det är "en mycket vacker dag. En dag för dås och sagor". Också på sid. 193 och sid. 194 refereras det till skildringen som "sagan".

På sid. 192 gör Josef själv sin entré i denna del av berättelsen, och Morfar Raks impulsiva reaktion och berättarens svar blir ett effektivt medel, då det gäller att styra läsarens uppfattning och bygga upp en stämningssfär kring kolaren. "Kolaren!" utropar morfadern. "Den skulle ni vänt på fläcken och sparkat där bak. Nu har ni den fule skurken inne hos er. Nu är det bäst ni passar på. Kolaren var trollet självt från storskogen." "Ett snällt troll i så fall", replikerar berättaren, "med grovlänkad klockkedja över svartvästen." Och så följer en beskrivning, som framför allt tar fasta på det exotiskt spännande i kolarens uppenbarelse:

> Byxorna höll han uppe med en glittrande knapprem, som han spänt på sig med söljan i ryggslutet. Vid ena låret hängde en väldig trollkniv och dinglade. Han var huvudet högre än de andra karlarna i sällskapet, och nästan två huvud högre än min far. Och hans humör var på toppen, vegamössan satt på tre kvart, och han log emot oss med tänder som jag bara sett på kyrkogården i Uppland efter regnväder. Det var en farlig karl med varma sotögon och händer mjuka som barnkinder. Slutligen hade han en mustasch som morfar, fast kolarens var helt blåsvart: Goddag! sa kolaren. Jag heter Josef. Goddag på dig!

I fortsättningen av kapitel sju, åtta, nio och tio bygger författaren vidare på denna motsatsfyllda stämning kring Josef och hans skogstillvaro. Å ena sidan är kolaren ett färgstarkt och temperamentsfullt, men ändå godmodigt skogstroll, och hans värld är kringvärvd av ett poetiskt skimmer. "Allt i kojan var svart och sotmjukt", framhåller berättaren i sitt samtal med morfadern på sid. 198, "och Josef själv var svartast i sitt skinn där han satt och åt kolbullar så flottet ritade vita ränder över hans svarta skägghaka . . . Det var det roligaste jag visste att få hälsa på hos kolartrollet . . . Hos trollfar själv var vi säkra . . ."

I detta exempel ser vi berättaren i hans roll som en romanperson bland de andra. Men också i relaterande eller kommenterande avsnitt finner man inslag av ett poetiskt lätt och godmodigt sagoperspektiv, framför allt manifesterat i metafori-

ken. Vid skildringen av berättarens besök hos den åldrade Josef i kapitel nio sägs det sålunda på sid. 233, att kolaren skulle behöva någon, som hjälpte honom att hålla ordning i stugan, "en kvinna. En liten varelse i kjol och förkläde som med sitt trollspö kunde få allt omkring honom att leva upp igen som det levt under hans glittertid". Och två sidor längre fram heter det om Josef, att han "trodde på hälsningar från konditoriprinsessorna som ett gammalt tandlöst bergatroll".

Å andra sidan är det inte svårt att finna belägg för att sagoperspektivet – då det yttrar sig som metaforer i romanpersonernas repliker eller i det "episka föredraget" överhuvud taget – också rymmer ett element av hot och fara. Berättarens mor, romanens Lilly, hade följt kolaren för att dela hans primitiva tillvaro i skogen. "Trollet hade tagit henne", säger berättaren på sid. 200, och Morfar Rak skräder inte orden, då han i nästa replik ger sin syn på förhållandet mellan de två. "Hon var som förvandlad av honom . . .", säger han, "och sedan följde hon trollet upp på storskogen för att bo i kolkoja och på fäbodvallar, tills man fick hämta henne med släpbår och frakta både henne och hennes barn till sanatoriet. Troll leker man inte ostraffat med."

Uppfattningen av kolaren som ett troll, som lever på människorov, finner man också vid skildringen av berättarens besök hos Josefs förstra hustru i kapitel åtta. Då berättaren skall gå, säger den gamla kvinnan: "Adjö med dig, pojk! Må Gud bevara! Och hälsa upp till skogen och trollet som tog oss en gång." (Sid. 211) Dessutom noterar man, att beskrivningen av Josefs sätt att röra sig ibland suggererar fram bilden av ett hotfullt vilddjur. På sid. 195 sägs det, att kolaren under en kraftmätning med Alfred kom "smygande med sina fingrar som var som ormar", och på sid. 235 heter det, att han hade "kommit tassande in över våra hälsingeåkrar".

2.

Man finner således, att Josef och hans värld gärna skildras i en vildmarksromantisk och sagomässig tonart men att förtecknen skiftar, så att effekten blir en sammansatt upplevelse av både fest och fara. Mot bakgrund av de iakttagelser, som här har gjorts, är det emellertid möjligt att gå ännu ett steg, då det gäller att urskilja sagomönstret vid beskrivningen av kolaren. Ser man nämligen berättaren själv som en sagans djärve och förslagne unge hjälte, så visar det sig att skildringen i kapitel 8–10 i romanen företer en viss överensstämmelse med förloppet i den vanliga folksagan, som ju ofta berättar om hjältens väg till trollets boning och hans olika knep, då det gäller att överlista trollet och komma i besittning av något eftertraktat.

Berättaren i Dödgrävarens pojke saknar kunskap om händelserna i det förgångna, och han tror, att han kan få det hos Josef kolare. Det är en typisk "bristsituation", och den motsvaras av sagornas utgångsläge, då hjälten beslutar sig för att söka upp den onda makten för att erövra det eftertraktade. Lösningen av problemet i Dödgrävarens pojke blir att söka upp kolaren i hans bostad för att där in-

hämta så många uppgifter som möjligt. "Det är dags att söka upp trollet som tog min mor ifrån oss", heter det på sid. 203 i romanen.

På vägen till "trollet" får berättaren råd och information vid tre olika tillfällen. Där är "ekot av röster kring blåberg och brunmyrar" (sid. 203 ff), där är besöket hos Josefs första hustru (sid. 207 ff) och där är slutligen samtalet med kolarens granne (sid. 217 ff). Det är här visserligen inte fråga om sammanträffanden, där hjälten har att ådagalägga det rätta sinnelaget och en god karaktär, innan han får hjälp för att kunna utföra sitt uppdrag, men det bör ändå vara möjligt att se denna sekvens i Wassings berättelse som en motsvarighet till de tre betydelsefulla möten, som brukar vänta sagans hjälte, då han närmar sig trollets boning.

Kapitel nio och tio i romanen skildrar berättarens samvaro med Josef, dels i dennes bostad, och dels under skogsvandringen samt dessutom på den förfallna fäbodvallen. Det är en motsvarighet till den i sagorna ofta förekommande kampen mellan trollet och hjälten med alla dess inledande stadier av muntlig förpostfäktning. I Dödgrävarens pojke lyckas berättaren med list och förslagenhet undvika alla blindskär och styra samtalet i den riktning han själv önskar, och att även Josef uppfattar samvaron som en tvekamp framgår bl.a. av en uppgift på sid. 228. "Försiktigt, försiktigt känner han sig för", sägs det om kolaren. "För att hitta mig. För att komma fram till vad jag egentligen är ute i för ärenden."

Det avgörande momentet i kraftmätningen mellan Josef och berättaren finner man i slutet av kapitel 10, då de två efter en kortare utflykt återvänt till den övergivna fäbodvallen. Berättaren söker efter något att göra upp eld med. "Titta i farstuboden, föreslår Josef. Där hittar du säkert det som duger", läser man på sid. 280. Och det som berättaren finner är inte bara en kartong till bränsle utan dessutom en hel trälåda full med gamla rättegångshandlingar, fotografier och brev, just sådant som kan ge svar på hans frågor och hjälpa till att lösa den gåta, som hela hans expedition egentligen gäller. Berättaren känner nu en djup tacksamhet mot Josef. "Efteråt hade jag kunnat omfamna honom för detta förslag", heter det på sid. 280.

Samtidigt är det emellertid viktigt, att berättaren får bli ensam med sitt fynd, så att han utan inblandning från kolaren kan föra de viktiga papperen med sig åter till civilisationen. Som sagans förslagne hjälte finner han därför på ett sätt att lura sin antagonist, och poängen i detta sammanhang är att kolaren blivit lurad med hjälp av en saga. Bland de gamla papperen i farstuboden fanns nämligen också en sagobok. "Genom sotdunklet kommer jag fram till att samlingen heter 'Svenska folksagor och äventyr' med illustrationer av Jenny Nyström", får man veta på sid. 281. Och nu får Josef höra sagan om "Kolaren som blev gift med skogsrå" (sid. 282). Och effekten blir alltså att Josef flyr hem till sig och att berättaren står där som segrare med sin skatt i behåll. Liksom sagans äventyrare kan han återvända hem efter välförrättat värv.[8]

Så kan skildringen i kapitel 8–10 i Dödgrävarens pojke läsas, men det bör också påpekas, att det inte finns något i källmaterialet som gör, att man med bestämdhet kan säga, att Wassing planlagt framställningen i denna del av romanen med

sagans struktur som grundmönster. Inte heller är texten i sig själv helt entydig. På sid. 286 gör t.ex. berättaren en reflexion, som möjligen kan tyda på att den effekt, som sagan fick på Josef var oavsiktlig. "Att läsa sagor för sagofigurerna själva var tydligen en sak som man fick akta sig för", heter det där. Å andra sidan är det också möjligt att tolka situationen så, att effekten visserligen blev den avsedda, men att reaktionen blev kraftigare än beräknat. Det talas på samma sida om "detta våldsamma kolarutbrott". Framför allt kan man dock peka på, att berättaren läser sagan för Josef omedelbart efter det att han beslutat sig för att försöka bli ensam med sitt fynd. "Jag börjar bli som kolaren själv, jag börjar tro. Alltså är det bäst att han får gå till sitt, medan jag stannar i det som varit min mors", heter det på sid. 281. Det kan också noteras, att berättaren dessförinnan inför Josef gjort allt för att dölja sitt stora intresse både för dokumenten och sagoboken (sid. 281 resp. 285).

Beträffande tolkningen i sin helhet av kapitel 8—10 kan det vidare hävdas, att det — med en tillräckligt generös läsning — är möjligt att pressa in åtskilliga litterärt gestaltade händelseförlopp av de mest skilda slag i sagans grundmönster. Bristsituationen, t.ex., som här har relaterats till utgångsläget i kapitel åtta i Wassings roman, kan naturligtvis vid en sådan hantering göras nog så rymlig. Å andra sidan har det här aldrig varit tal om något annat än att peka på en läsart, som förefaller rimlig mot bakgrund av de iakttagelser beträffande sagodimensionen i Dödgrävarens pojke som redan har gjorts. Just med tanke på den relativt stora mängd av sagoallusioner, som föreligger manifest i romanen, torde man kunna hävda, att den skisserade tolkningen av kapitel 8—10 är "textadekvat", även om vi inte vet, om den dessutom också är "författaradekvat".[9]

Det kan sammanfattningsvis konstateras, att Dödgrävarens pojke innehåller åtskilliga drag som överskrider den realistiska skildringens gränser. I beskrivningen av de två romangestalterna Alfred och Josef ser vi en tendens till överdimensionering, och i scenerna med dessa personer, liksom i scenerna med Pål, gestaltas ett kraftkarls-motiv, i vilket en emotionellt laddad berättarhållning gör sig gällande, pendlande mellan entusiasm och skepsis inför det överdådiga. Därtill kommer i porträttet av kolaren ytterligare två faktorer: bilden är tecknad i ett vildmarksromantiskt perspektiv och dessutom utförd med tydliga anknytningar till sagans värld, något som framför allt kommer till uttryck i skildringens metaforik både i romanpersonernas repliker och i avsnitt av relaterande karaktär.

Bakgrunden

Det är uppenbart, att man i dessa skildringar i Dödgrävarens pojke kan finna likheter av skilda slag med annan svensk litteratur från de senaste hundra åren; på ett ytligt plan finns det beröringspunkter med ett flertal författarskap. Man kan, då det gäller överdimensionering och beskrivningar av spektakulär kraftutveck-

ling, t.ex. peka på de skrönartade slagsmålsskildringar, som möter på skilda håll i Albert Engströms produktion.[10] Vissa paralleller finns också till Hedenvind-Erikssons Norrlandsepos från början av 1950-talet med dess porträtt av stormän och "drivare" som Joel Hansa, Ferdinand Gillberg och Frans Fritiof Pellman.[11]

Vidare kan det sägas, att de stämningar, som är förknippade med kolarskildringen i Dödgrävarens pojke, knyter an till vildmarksromantiska traditioner i svensk, och i mera vidsträckt betydelse, skandinavisk litteratur. Dessa traditioner har kommenterats och beskrivits bl.a. av Gösta Attorps, Hans O. Granlid och Eric Uhlin. Gösta Attorps poängterar i sin bok om Pelle Molin i hur hög grad Bjørnstjerne Bjørnson var utgångspunkten för Molins vildmarksromantiska berättelser,[12] men han visar också, hur Molin utvecklas och bl.a. i berättelsen "En ringdans medan mor väntar" når fram till en egen och kärvare vildmarksskildring.[13] Attorps antyder tre stadier i "den senare skandinaviska vildmarksgenren":[14] Bjørnsons idylliska vildmarksromantik, den något kärvare och mera realistiska framtoningen i Pelle Molins sista vildmarksnoveller och slutligen "den skola, som tagit Kipling och framför allt dennes lärjunge Jack London till utgångspunkt".[15]

Hans O. Granlid å sin sida beskriver i sin bok om Martin Koch den litterära vildmarksromantiken i Sverige som en av tre huvudgrupper inom Norrlandsdiktningen, och han framhåller som de mest betydande och mest typiska vildmarksromantikerna av den första generationen de båda 90-talisterna Pelle Molin med Ådalens poesi (1897) och Per Hallström med novellen "I blå skogen" i Briljantsmycket (1896), romanen Döda fallet (1902) och diktsamlingen Skogslandet (1904).[16] "Delvis", skriver Granlid, "kan också Olof Högbergs produktion räknas hit."[17] I Martin Kochs diktning pekar Granlid på inslag av vildmarksromantiskt influerad naturskildring i Timmerdalen (1913).[18]

Mest utförlig i sin beskrivning av vildmarksromantiken och dess parallellföreteelser inom Norrlandsdiktningen är Eric Uhlin i boken Dan Andersson före Svarta ballader. Uhlin tecknar utvecklingen från "nittitalets litterära upptäckt av Norrland"[19] och fram till Dan Andersson. Han beskriver de två första årtiondena av 1900-talet som en period av högkonjunktur för den vildmarksromantiska genren. Han framhåller att "frekvensen av synonymerna vildmark, ödemark och obygd är påfallande stor i boktitlarna mellan sekelskiftet och första världskrigets slut".[20] Samtidigt poängterar Uhlin, i anslutning till Thorsten Jonsson,[21] det relativt ytliga draget över vildmarksromantiken i Molins novell "Historien om Gunnel" i Ådalens poesi, och han påpekar, att just denna falska romantik var "det mest observerade draget i den snabbt växande norrlandsskolans verk".[22] "Den oäkta norrlandsromantikens falska tongångar genljöd i de norrländska arbetardiktarnas första alster, fann utmärkt resonans hos den unge Dan Andersson och kunde iakttagas även i Martin Kochs Timmerdalen", skriver Uhlin.[23] Dessutom noterar Uhlin den våg av lappromantiska skildringar, som sammanflöt med den allmänna naturentusiasmen under årtiondena närmast före och efter sekelskiftet, och han sätter denna sida av den vildmarksromantiska trenden i samband med de impulser av

romantiserad och idylliserad syn på naturfolken, som utgick bl.a. från Coopers böcker om Skinnstrumpa.[24]

Man kan – på ett tämligen generellt plan – säga, att Åke Wassings kolarskildring i Dödgrävarens pojke hör hemma i dessa sammanhang, d.v.s. i den vildmarksromantiska tradition, som utgår från Pelle Molin, florerar i en mängd numera så gott som glömda alster under en period efter sekelskiftet och når sin konstnärliga höjdpunkt hos Dan Andersson, för att därefter – i varje fall i vissa av sina förgreningar – så småningom förflackas och därmed integreras i triviallitteraturen. Det går inte att bortse från att Wassing delvis använder sig av schabloner. De många sago-allusionerna i Dödgrävarens pojke (jfr. ovan sid. 132 f) hör i *viss* mån dit och kan jämföras med uttryck hos Pelle Molin som "sommarkung" och "sagokungen" eller med en formulering som: "Sång och saga kommo med korna på aftonen, då solen glödde mellan de mörka granarna, och luften var gul."[25] Likaså schabloniserad ter sig ibland Wassings beskrivning av Josefs sätt att förflytta sig i vildmarken. (Se t.ex. sid. 254 f.) Josef, liksom åtskilliga andra litterära naturbarn, har en alldeles speciellt vägvinnande gångart, och i botten av beskrivningarna tycker man sig ana bilden av Pelle Molins Salmon, "knämjuk och spänstig som en stålfjäder".[26]

Samtidigt är det uppenbart, att Wassings kolare trots allt är en omsorgsfullt levandegjord litterär gestalt. Man kan som kontrast t.ex. betrakta den avgjort mera sentimentalt-romantiska och endimensionella kolarbild, som Karl Östman tecknar i novellen "En underlig historia" i novellsamlingen Pilgrimer (1909) – en skildring i mindre format visserligen, men ändå ett litterärt porträtt, som vid en jämförelse säger en del om Wassings position i förhållande till den ovan skisserade traditionen.[27] En annan distinktion är att berättarattityden i Dödgrävarens pojke inte företer samma patriarkaliskt distanserande eller turistbetonade relation till kolargestalten som den som föreligger i exempelvis Karl-Erik Forsslunds Storgårdsblomster[28] eller Per Hallströms novell "Kolmilan" i samlingen Händelser (1927). Å andra sidan är det inte heller fråga om den vardagligt-sakliga detaljrikedom och intima förtrogenhet som präglar Albert Vikstens beskrivningar av arbetet vid milan och kolarynglingen Per Erik i Eld och bröd (1951).[29] Ännu en attityd som inte finns renodlad i Dödgrävarens pojke är den som möter i den nyss nämnda novellen "I blå skogen" av Per Hallström. Skildringen av kolaren är där given helt ur den vettskrämda flickans synvinkel och förmedlar därför ett entydigt intryck av skräck.[30]

På det hela taget måste man säga, att Wassings gestaltning av kraftkarlsmotivet, liksom hans turnering av de vildmarksromantiska och sagomässiga perspektiven, visar en personlig och egenartad profil – detta med de inskränkningar som nyss vidrördes och inom ramen för de vidsträckta litteraturhistoriska sammanhang, som ovan har antytts. Därmed inte sagt att skildringen i Dödgrävarens pojke skulle stå på fri grund, att Wassing skulle ha skapat ur intet. Framför allt är det tre viktiga faktorer man i detta sammanhang vill peka på som förutsättningar för Wassings eget skapande, nämligen Dan Anderssons vildmarks- och kolardikt-

ning, den muntliga folkliga traditionen och slutligen Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga (1891). Först skall relationerna till Dan Andersson belysas.

Dan Andersson-inflytandet

Att Wassing verkligen läste och beundrade Dan Andersson står höjt över varje tvivel. En direkt hänvisning till att han hämtat inspiration just i Dan Anderssons kolardiktning får man av texten i Dödgrävarens pojke, då det på sid. 301 talas om "en verklig helgdagskväll i kolkojan", men också en del brevuttalanden visar, att Wassing målmedvetet sökte sig till Dan Anderssons diktning "för att få grepp om skogens lagar".[31] Dessutom fanns det sedan 1951 ett veckotidningsreportage om Adolf Eriksson i Blybergsbo i Hälsingland – d.v.s. förebilden till romanens Josef kolare – ett reportage som uttryckligen associerar Eriksson gestalt med Dan Anderssons diktade värld, och som i övrigt tyder på att Eriksson var en ganska känd bohem på det lokala planet och en man, som inbjöd till legendbildning och romantisering.[32]

Hos Dan Andersson möter man skildringar ur kolarens liv framför allt i debutboken Kolarhistorier (1914) och i samlingen Kolvaktarens visor (1915), och det är tydligt, att vissa av de karakteristiska inslag som finns i Wassings beskrivning av Josef och hans värld kan ha inspirerats av Dan Anderssons skildringar i dessa böcker. Jag tänker bl.a. på *de tilltalande* dragen i beskrivningen av kolarens miljö – på beskrivningen av kolarkojan t.ex., som trots sot och primitivitet präglas av ett slags trygg trevnad – eller på *de positiva* dragen i bilden av kolaren själv som frejdig skogsbohem i pakt med naturens eget liv.

Kolarens fritid i kolarkojan framstår i Kolarhistorier i avgjort positiv dager. "Kolarens liv vid milan var inte enbart ångest och svettfylld möda. Det innehöll också moment av avspänning och lustfylld njutning i arbetspauserna", skriver Eric Uhlin i sin karakteristik av Kolarhistorier.[33] Han pekar bl.a. på frånvaron av social tendens vid beskrivningen av de primitiva bostäderna. Kolarkojan i Kolarhistorier framstår i stället, skriver Uhlin, "som en lugn och varm tillflykt från elementens raseri och slavarbetet vid milan".[34] Och Elisabet Kägerman framhåller i sin bok om arbetarförfattarnas syn på arbetet, att det är anmärkningsvärt "att Dan Andersson, som när det gäller andra yrken är snar att klaga över arbetets tyngd, i 'Kolarhistorier' snarare förmedlar njutningen i att vila efter tungt arbete än olust inför arbetets slitsamhet".[35]

Det är bl.a. i de inledande scenerna i berättelserna "Stormnatt" och "Sagan om Vagnberget" i Kolarhistorier, som läsaren bibringas sådana positiva intryck av kolaren och kolkojsinteriören, och denna kärvt idylliska aspekt av kolarens tillvaro framträder även i vissa av dikterna i Kolvaktarens visor. I dikter som "Visa vid kolvakten", "Kolvaktaren" eller "I timmerkojan på Sami" förmedlas sålunda intrycken av den värme och det behagliga ljusdunkel, som omger kolaren, då han efter avslutat arbetspass "bakom kolkojans sotiga dörr" får vila ut på sin granris-

bädd. Och i den välkända "Helgdagskväll i timmerkojan" ser vi kolarna i en färgstark och munter scen med stiliserade, teatrala drag. "Det är inget tvivel om att de är släkt med Fredman och hans kumpaner", skriver Eric Uhlin.[36]

Från scener som de ovan berörda är steget inte alltför långt till den bild, som på vissa sidor av Dödgrävarens pojke ges av Josef och hans skogstillvaro. Kolarkojan i Åke Wassings roman får visserligen en detaljerad och saklig beskrivning på sid. 197 f – en motsvarighet, om man så vill, till det yrkesbeskrivande och "etnografiska" draget i Kolarhistorier – men över bilden av kolarkojan i Dödgrävarens pojke spelar ändå till sist ett romantiskt eldskimmer: "Det var ett kolarbo som lystes upp av den öppna brasan, fotogenlamporna och en och annan ljusstump i flaskor . . . Allt i kojan var svart och sotmjukt", heter det på sid. 198. Och Josef själv, med "grovlänkad klockkedja över svartvästen", med "varma sotögon" och med vegamössan "på tre kvart" framstår, då han på sid. 192 f i Dödgrävarens pojke "i spetsen för karlarna" för första gången presenteras i helfigur som nära besläktad med männen i Dan Anderssons timmerkoja. Liksom Vargfors-Fredrik är han en "skrattande man", liksom Jon ter han sig som "en baron" i sin krets.[37]

Samtidigt noterar man, att framställningen i Åke Wassings roman i de avsnitt, som skildrar Josef, i likhet med Dan Anderssons Kolarhistorier ter sig som något av en vildmarksapoteos. Liksom berättaren i Dan Anderssons debutbok förmedlar berättaren i Dödgrävarens pojke i just dessa avsnitt ett intryck av storstads- och civilisationsförakt, av skepsis inför det ordnade samhällslivets alla regler och av en motsvarande entusiasm för det vildvuxet naturliga.[38] Det är sålunda betecknande, att romanens enda exempel på verkligt inspirerad naturskildring (sid. 212) återfinns i den passage i kapitel åtta, som skildrar berättarens vandring, då han närmar sig Josefs bostad – man kan se det som ett fall av stilattraktion. Och i skildringen av berättelsens samvaro med Josef i kapitel nio och tio poängteras vid ett flertal tillfällen kontrasten mellan Josefs värld och den moderna civilisation, som fått sitt mest påtagliga uttryck i storstadslivet.

Som åldrad man hade Josef lämnat kolkojstillvaron och närmat sig civilisationen, dock inte mer än att han bosatt sig vid den allra yttersta ändan av en av storbolagens skogsvägar, med "ett ben i vildmarken och ett i samhällskulturen" som det heter på sid. 216 i romanen, och berättaren deklarerar på samma sida sin respekt för denna Josefs trohet mot sin egenart: "Med ens fylls jag av en varm sympati för vildmannen, som inte svikit sin gamla natur och kolkojstid."

På sid. 235 reflekterar berättaren ytterligare kring frågan om Josefs karaktär, och den positiva, romantiskt färgade uppfattningen av det primitiva vildmarkslivet är påtaglig. "Under sin ungdom", heter det här, "hade Josef gått från skog till skog, varit vandraren, björnen som hållit pälsen ren genom att riva den mot ris och barr som piskat och borstat honom och blankat hans skor som endast det blommande bärriset kan göra."

Samhällskulturen däremot betraktas i detta avsnitt med avgjord misstro. Ironien är sålunda uppenbar, då den syn som "samhällets representanter" har på en man som Josef refereras. "Inte behöver han ha det så där på gränsen mellan djur

och människa. Och blir det ingen ändring till det bättre, hämtar vi honom med milt våld till gräddfatet, ty så där får ingen ha det i vår tid. Numera tar vi alla människor på fullaste allvar. Nu har alla fått sin givna plats vid samhällets överflödande köttgryta", heter det på sid. 236.

Och med ännu större pregnans ställs det civiliserade livets avigsidor i kontrast till den naturnära primitivitet, som Josef representerar, i ett avsnitt på sid. 273, där berättaren leker med tanken på Josef som gästande helbrägdagörare i storstaden. Det talas här om Josefs händer, som var så stora att de kunde "gömma ett helt människohuvud på en gång", och det heter vidare:

> Att få lägga sitt huvud i dessa händers kuddiga värme och sedan få titta in i dessa sommarens skymningsögon, och höra den musikaliska bönrösten rabbla trollramsor över det onda, det skulle betyda en hel veckas djup sömn för en jäktad människa som alltid, alltid bara stöter emot och hugger ifrån sig tills hon står där ensam och uppriven med sin skräck för ögon och händer.

Det kan sägas, att denna senast citerade utgjutelse är mera känslosam än något man möter hos Dan Andersson. Det kan vidare noteras, att ironierna över de socialvårdande myndigheternas tvångsåtgärder mot originella och avvikande medborgare kan vara en reflex från Ivar Lo-Johanssons åldringsvårdskampanj, i vilken just individualisterna, "ålderdomshemmens sabotörer" hade fått ett kraftfullt försvar.[39] Dessutom är det uppenbart, att Wassing med just denna ironiska passage tangerar ett centralt tema i romanen sedd i dess helhet, nämligen den kritik, som riktas mot myndigheternas behandling av barnavårdsfallet Björn.

Inte desto mindre är det uppenbart, att de individualistiska, vildmarksromantiska och storstads- och civilisationsfientliga attityder, som här har berörts, också bör ses i ljuset av de impulser, som Wassing måste ha mottagit från Kolarhistorier och Kolvaktarens visor. Eric Uhlin visar i sin bok om Dan Andersson, hur denne – då det gäller attityder av just denna art – i sin tur tagit arv från äldre diktning, bl.a. från Karl-Erik Forsslund och Fröding. "Föraktet för den s.k. civiliserade kulturmänniskans tillvaro uttalas lika kategoriskt som hos Forsslund", skriver Uhlin i en kommentar till berättelsen "Utrivning" i Kolarhistorier,[40] och i en analys av dikten "Tjuvskytten" i Kolvaktarens visor pekar Uhlin på sambandet med Frödings bekanta dikt "Jägar Malms hustrur". "Jägar-Vilhelm är", skriver Uhlin, "i likhet med Jägar Malm en exponent för den fria människotyp som Fröding satte upp gentemot det reglerade samhällets medlemmar."[41]

Man kan säga, att Josef, i vissa avsnitt av Dödgrävarens pojke – och med vissa sidor av den karaktär som Åke Wassing har givit honom – också han framstår som en exponent för denna fria människotyp. Inspirerad av Dan Andersson, och troligen även genom direkt påverkan från Frödings dikt om Jägar Malm, har Wassing i den motsägelsefulla bilden av kolaren anslutit sig till en utbredd litterär tradition och därmed givit *sin* version av den gamla drömmen om "den gode vilden" och det goda livet i naturens sköte.

Men också andra aspekter av kolarporträttet i Dödgrävarens pojke bör ses mot bakgrund av Dan Anderssons diktning. En stor del av det utrymme, som Eric Uh-

lin i sin bok om Dan Andersson ägnar åt Kolarhistorier, upptas av analyser av Dan Anderssons sätt att behandla motiv som hör samman med övertro och skrock. Det gäller dels den övertro, som sedan gammalt var förknippad med kolningen, dels traditionerna kring olika bygdeoriginal, som ansågs trollkunniga, och dels slutligen de folkliga föreställningarna om döden, om gengångare och gastar bl.a. Uhlin utreder Dan Anderssons förhållande till sina källor, han analyserar de övernaturliga inslagens estetiska funktion i berättelserna och han karakteriserar de uppträdande personernas olika attityder till det övernaturliga. Berättaren själv beskrivs av Uhlin som skeptisk men ändå fascinerad inför de olika uttrycken för övertro.[42]

I Dödgrävarens pojke finns det motsvarigheter till en del av dessa inslag om övernaturliga ting i Kolarhistorier. Man finner sålunda, att Josef själv framstår som utövare av helande trollkonster eller "vit magi". På sid. 195 f beskrivs, hur han under omständiga ceremonier gör "utkast" för Björn, för att denne skall sluta med att gå i sömnen, och på sid. 273 får man bevittna, hur han botar en vrickad fot genom att "ståla" fotleden. Det antyds också på sid. 229, att han anlitats av ortsbefolkningen på grund av sin "förmåga mot värk, iråk och allt annat som kan drabba kropp och själ hos människa och djur". Då Josef benämns som "trollkarl" i sådana sammanhang är det just i denna betydelse av undergörare och utövare av helande trollkonster, och i denna roll motsvaras han närmast av de betydligt mera dystert framtonande utövare av "svart magi", som skildras bl.a. i kapitlet "Trollkarlar" i Kolarhistorier eller i den saga, som berättaren läser för Mats i kapitlet "Sagan om Vagnberget" i samma bok. Liksom för Våg-Jan i denna saga är också för Josef jungfru Maria en kraft att räkna med, en makt att alludera till.[43]

Som en motsvarighet till kolarhistoriernas Mats och Mård-Jon ter sig Josef däremot, då han själv framstår som offer för övertro och vidskepelse. Så är fallet, då Josef avslöjar sin respekt och rädsla för det oberäkneliga livet i naturen eller då han visar sig som bärare av de skrockfulla traditioner, som sedan gammalt hörde samman med kolningsarbetet. Han gör sålunda korstecken och läser en besvärjelse, då han ser en huggorm (sid. 272),[44] och i sin redogörelse för arbetet med 700-resmilan (sid. 276 ff) talar han om milan som ett levande kvinnligt väsen och om "pysslet" i skogen, som står honom bi i kolningen.[45] Bl.a. i denna scen är dessutom parallellen särskilt slående till kolarhistoriernas rollfördelning mellan den ivrigt frågande berättaren och den tålmodigt undervisande kolaren.[46] Det kan också i detta sammanhang nämnas, att Wassing i ett parti, som troligen tillhört en kasserad version av Dödgrävarens pojke, lämnar en betydligt mera utförlig beskrivning av kolarens bundenhet vid riterna samtidigt som denna skildring i än högre grad spelar på de effekter, som kan utvinnas av föreställningen om milan som ett kvinnligt väsen.[47]

Det kan slutligen nämnas, att det även i teckningen av förhållandet mellan Josef och Lilly går att peka på vissa paralleller till den bild, som ges av man och hustru i de båda besläktade Dan Andersson-texterna "Sista natten i Paindalen" i Kolvaktarens visor och novellen "En trogen tjänarinna".[48] Liksom i dessa båda

texter ser vi i Dödgrävarens pojke man och kvinna som arbetskamrater i en strävsam vildmarkstillvaro, och både hos Dan Andersson och Wassing häftar mannen i moralisk skuld till sin kvinna. Josef har på grund av oförstånd och tanklöshet låtit Lilly utföra ett arbete, som var betydligt hårdare än hon kunde orka med,[49] och Jerk i Dan Anderssons novell, liksom kolaren Berg i dikten, har trots hustruns självuppoffrande slit varit hård och brutal; i dödsögonblicket förebrår kolaren sig själv att ha låtit sin vrede över livets vrånghet gå ut över Mari: "jag var ond och jag trätte nog och svor".

Vid sidan av dessa båda arbeten av Dan Andersson bör man emellertid, som en tänkbar inspirationskälla vid beskrivningen av förhållandet mellan mannen och kvinnan, också uppmärksamma den nyss nämnda dikten "Jägar Malms hustrur" av Fröding. Eric Uhlin pekar på släktskapet mellan Frödings dikt och "Sista natten i Paindalen", men han framhåller också skillnaden. Eli-lita hos Fröding "framstår som ett värnlöst offer för Jägar Malms obetvingliga erotiska härsklystnad", skriver Uhlin och fortsätter: "Mari är däremot lika stark till kroppen som själen, en kraftkvinna som utför en mans arbete utan att svikta, och förhållandet mellan henne och mannen har förlagts till det etiska planet."[50]

I Wassings skildring finns drag både från Dan Andersson och Fröding. Lilly får i många avsnitt av Dödgrävarens pojke framträda med ett avsevärt mått av rådighet, självständighet och själsstyrka – det gäller framför allt de avsnitt, som skildrar mellanhavandet med samhällets representanter i striden om Björn – och hon ter sig här minst av allt som kuvad av sin partner i vildmarkstillvaron; snarare vill man med Uhlins karakteristik av Mari se henne som en "kraftkvinna".

Men å andra sidan finns det i bilden av Lilly också drag, som påminner om Jägar Malms Eli-lita. Liksom Eli-lita hos Fröding dör Lilly på grund av det arbete och de umbäranden hon får utstå, då hon delar sin mans tillvaro.[51] "Hon arbetade ihjäl sig. Sprang tills hon stupade", heter det på sid. 222 i Dödgrävarens pojke med ett uttryck som för tankarna just till Jägar Malms "magra lilla märr". I likhet med Eli-lita framstår dessutom Lilly som finlemmad snarare än som lekamligen kraftfull,[52] och i föreställningen om Lilly "som besatt" i kolaren (sid. 200) och om denne som "trollet" som hade "tagit" Lilly finns det onekligen en parallell till Eli-litas öde som värnlöst offer för den obetvinglige Jägar Malm. Man kan säga att bilden av förhållandet mellan Josef och Lilly är mångfasetterad och delvis motsägelsefull. I vissa avseenden tycks den befinna sig just i kraftfältet mellan Dan Anderssons "Sista natten i Paindalen" och "En trogen tjänarinna" å ena sidan och å andra sidan Frödings dikt om Jägar Malm och Eli-lita.

Samtidigt som man – som en självklar förutsättning – inser att en hel mängd litterära, och troligen även filmatiska, impulser måste ha samverkat i skapelseprocessen, och samtidigt som man håller i minnet, att förebilden till romanens Josef av allt att döma verkligen var en originell person, präglad av gamla vildmarks- och kolartraditioner, kan man således sammanfattningsvis konstatera, att de vildmarksromantiska inslagen i kolarporträttet i Dödgrävarens pojke bär tydliga spår av Åke Wassings Dan Andersson-läsning. Det gäller de tilltalande dragen i skild-

ringen av kolaren själv och hans miljö, det gäller en viss omisskänlig attityd av storstadsförakt och vildmarksentusiasm, det gäller vidare framhållandet av kolarens intresse för övertro och skrock och det gäller slutligen behandlingen av motivet "kvinnan som tapper arbetskamrat i vildmarken".[53]

Inflytandet från den muntliga folkliga traditionen

Det betecknande för kolarporträttet i Wassings roman är emellertid att det – samtidigt som det innehåller dessa om Dan Andersson påminnande inslag – även avtecknar sig som en variant av det för Dödgrävarens pojke så karakteristiska kraftkarls-motivet. Som en övergripande influens med betydelse både för kolarskildringen och för gestaltningen av kraftkarls-motivet i mera generell betydelse får man därför se de impulser, som Wassing har mottagit från den muntliga folkliga traditionen, från "bonde och backstugusittare" (sid. 18), från "ekot av röster kring blåberg och brunmyrar" (sid. 203). Ingmar Lemhagen i Uppsala har fäst min uppmärksamhet på de uppteckningar av folkligt berättelsestoff, som finns i Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala, och på den information som vissa av dessa uppteckningar kan ge om bakgrunden till Åke Wassings diktning.

I arkivets uppteckningar kan man sålunda konstatera, att flera av de beskrivningar av kraftprov och styrkebevis, som kommer till användning då Wassing skall skildra sina kraftkarlar, hör till de allmänt spridda anekdoterna i folkmun. Då Josef beskrivs som så stark och uthållig att han utan vidare bär en 50-kilos låda med matvaror en hel mil utan att vila och dessutom orkar med att i förbifarten "repa bär efter de stigar han följer" (sid. 204), så har Wassing kunnat falla tillbaka på en vida spridd schablon. Det visar sig nämligen, att ett flertal uppteckningar från skilda håll i landet anför bedrifter med exakt denna innebörd, då det gäller att exemplifiera kraftkarlars styrka i gångna tider.[54] Och då det sägs om Alfred att han till och med orkade lyfta en häst ur skaklarna (sid. 321 jfr. sid. 13), så råder det ett motsvarande förhållande.[55] Piltens bedrift att på armarna lyfta en lastad fora (Dödgrävarens pojke sid. 97) hör till samma typ av styrkeprov i den episka allmogetraditionen. En skildring av ett sådant kraftprov kan studeras i en uppteckning från Dalarna,[56] men dessutom kan man ta del av en liknande beskrivning gällande "Ändersta-pilten" från Simtuna i Uppland,[57] d.v.s. just den kraftjätte som figurerar i Dödgrävarens pojke och som där (sid. 96) sägs ha tillhört Alfreds mors släkt.

En mera detaljerad information om denna kraftkarl från Simtuna har lämnats mig av John Eriksson, gammal Simtuna-bo och sedan länge intresserad av sin hembygds historia. Eriksson meddelar i ett samtal, att benämningen "Ändersta-pilten" i uppteckningen i folkminnesarkivet måste vara en felskrivning för Vändersta-pilten", eftersom den legendariske kraft-jätten ägde och bebodde en av de tre jordbruksfastigheterna i Vändersta i Simtuna församling.[58] Vidare berättar

Eriksson, att historierna om Pilten sedan gammalt var allmänt kända i trakten, och i ett brev skriver han:

I min ungdom sådär för en 50—60 år sedan hörde jag ofta berättas om Vändersta pilten och hans alldeles ovanliga styrka. Och det var som forkarl han utförde sina bravader mot stråtrövare och tjuvar, som speciellt på den ökända Vrå skog ofta gjorde överfall mot forkaravanerna. Men det ansågs alltid tryggt att ha "Vändersta Pilten" med i sällskapet. Han gjorde oftast rent hus tog den ena och slog den andra. Ja, så ungefär gick historierna i drängstugorna men ibland hörde jag både bönder och boddrängar berätta om "Pilten" då vi om kvällarna var samlade i byns handelsbod och satt på mjöllårarna och diskarna till långt inpå nätterna.[59]

Ytterligare upplysningar om Vändersta-Pilten och legendbildningen kring honom får man i en artikel i tidningen Kvällsstunden den 21/10 1944.[60] Här meddelas att Piltens egentliga namn var Jan Jansson och att han levde i mitten av 1700-talet. Vidare sägs det att "Wendersta grindstolpar, vägande flera ton" skulle ha rests med handkraft av den väldige mannen samt att Pilten, då han gick till skogs för att skaffa "julruskor", bar hem "de största granträd han kunde få tag i". Från Wassings berättelse känner man igen uppgiften att Pilten hade ovanligt stora handskar, samt att han var så bred över axlarna, att han hade problem med att komma in genom kyrkporten. (Jfr. Dödgrävarens pojke bl.a. sid. 97.)

Två ting kan således konstateras. Dels att Åke Wassing, då han beskriver sina kraftkarlar i Dödgrävarens pojke, tar fasta på den typ av detaljer, och ansluter sig till de schabloner som förekommer i den muntliga folkliga traditionen om starka karlar. Och dels att den betydelsefulla Pilt-gestalten i Wassings roman inte bara är en figur i den interna familjetraditionen i Åke Wassings släkt på faderns sida utan också framstår som en typisk sägengestalt.[61]

Ebbe Schön diskuterar i inledningen till sin bok om Jan Fridegård och folkkulturen den användning man kan ha av termen "proletärdiktare", och hans åsikt är att termen är behövlig och meningsfull. Han sammanfattar en del av den debatt som har förts om termens berättigande genom att formulera följande kriterier för en proletärdiktare:

- ursprung i en proletär miljö
- erfarenhet av proletära levnadsförhållanden under lång tid
- en bildningsväg som väsentligen är autodidaktens
- ett författarskap som till övervägande del behandlar proletära förhållanden
- ett författarskap som främst riktar sig till folkets breda lager
- ambitionen att med diktens hjälp föra de obesuttnas talan.[62]

Utöver denna sammanfattning gör så Ebbe Schön ett betydelsefullt tillägg. Han skriver att "det i hög grad är genom sin delaktighet i fattigfolkets kultur som en proletärdiktare kan visa sin särart",[63] och han nämner också vad han avser med uttrycket "fattigfolkets kultur" eller "folkkulturen". "I kulturbegreppet innefattar jag", skriver Schön, "dels *andliga* faktorer, alltså värderingar, normer, kunskaper, idéer, trosföreställningar, verbala traditioner med mera, dels även den *materiella* omgivningen som formats genom människans insatser."[64]

Man kan då det gäller Åke Wassing konstatera, att det första av de citerade kraven på en proletärdiktare inte uppfylls. Wassings ursprung som sonson till en nämndeman och storbonde i Simtuna i Uppland kan inte sägas vara proletärt, även om en stor del av barndomen kom att förflyta i proletär miljö på fattighuset i Bollnäs. Däremot är det uppenbart, att Åke Wassing och hans författarskap ganska väl motsvarar de övriga kriterierna i Ebbe Schöns genomgång. Och då det gäller den speciella synpunkten att proletärdiktaren har en särskild uppgift som förmedlare av folkkulturen, kan man alltså notera, att skildringen i Dödgrävarens pojke passar in i bilden: det vi tar del av är just vissa av folkkulturens verbala traditioner. Även i så måtto står således Åke Wassing i linje med många av de övriga självlärda svenska författarna, med t.ex. Fridegård, vars förankring i folkkulturen får en tydlig genomlysning i Schöns bok, med Hedenvind-Eriksson, Dan Andersson, Martin Koch och Ivar Lo-Johansson.[65]

Gösta Berling-inflytandet

1.

Vi har sett den betydelse som Dan Anderssons diktning hade som förutsättning för Wassings kolarskildring i Dödgrävarens pojke. Vi har också noterat den roll som den muntliga folkliga traditionen har spelat som utgångspunkt för gestaltningen av kraftkarls-motivet i dess helhet. Det är emellertid att observera, att det här huvudsakligen rör sig om motiviska överensstämmelser och influenser. Om man nu i stället ser till det litterära utförandet av kraftkarls-motivet, d.v.s. de berättartekniska greppen med bl.a. bildspråket som viktigt styrmedel av läsarens uppfattning, så är det tydligt att man också bör räkna med ett visst inflytande från Selma Lagerlöf, vars författarskap Wassing redan tidigt uppskattade. (Jfr. ovan sid. 9) Närmast gäller det Gösta Berlings saga.

Vivi Edström pekar i sin bok om Selma Lagerlöfs debutverk på de allusioner till konkreta folksagor, som förekommer i handlingsmönstret, och på de drag i skildringen, som påminner om sagans stilisering.[66] Hon framhåller att "det fantastiska" på samma sätt som i sagan på ett naturligt sätt får ingå i handlingen i Gösta Berlings saga. Hon påminner om de häftiga lycko-omkastningarna i berättelsen, hon pekar på kapten Kristian Bergh som jätten, på Gösta Berling som sagans prins, på Elisabet Dohna som den sköna och goda prinsessan och på grevinnan Märta som häxan, och hon vänder sig därmed emot Erland Lagerroths uppfattning att Gösta Berlings saga inte har något gemensamt med barnsagor och undersagor.[67]

I ett annat kapitel analyserar Vivi Edström Selma Lagerlöfs beskrivning av Majorskan på Ekeby och porträttet av denna dominerande gestalt som en betingelse för helheten i berättelsen.[68] Hon pekar på de mytiska proportioner, som vidlåder bilden av majorskan.[69] I sin person förkroppsligar majorskan alla bygdens oli-

ka aktiviteter, framhåller Edström, de festliga likaväl som de idogt och tungt arbetskrävande.[70] Hennes vitalitet är enorm, framhålls det vidare, den präglas av en "vildvuxen, aggressiv kraft"[71] och hennes maktställning, säger Edström, beskrivs med en stegring som till slut når det absoluta. På sid. 83 f i avhandlingen heter det:

> Majorskans person har fått de dimensioner som svarar mot hennes roll. Superlativer som "den mäktigaste frun i Värmland" (Tiggaren, 1:22), "den stoltaste och rikaste frun i Värmland" (Unga grevinnan, 1:208), utmärker hennes betydelse i förhållande till landet. Adjektivet stor med en särskild suggererande tyngd frambesvär det överväldigande och monumentala hos henne: "Stor och mäktig är majorskan på Ekeby", "stor i kraft och handlingslust" (Julmiddagen, 1:55 resp. 67), majorskan "är dock större än alla kavaljerer" (De gamla åkdonen, 1:133). I bilder sammanställs hon med det för fantasien högsta i rang: Hon "regerar som en kung" . . . är "stolt som en drottning" (Julnatten, 1:47 resp. 39).

Men också sagans vilda och farliga makter spelar en betydande roll i personbeskrivningen i Gösta Berlings saga. Vid den stora uppgörelsen, som skildras i kapitlet "Julmiddagen", slungas anklagelserna emot majorskan. "Tror du jag är rädd för dig, trollkäring?" ryter den berusade Kristian Bergh, och någon annan skriker: "Gå åt helvete, trollkäring!"[72] Majorskan framställs, sådan hon ter sig för kavaljererna, som en häxgestalt, framhåller Vivi Edström. "För den primitiva uppfattningen, representerad av kavaljererna, är hon en häxa som driver onda makters spel", heter det på sid. 89 i Edströms bok. "Häxtanken ger den mytiska förklaringen till hennes ställning. Genom en uppgörelse med den onde har hon fått sina rikedomar. Själva fabeln grundas på denna föreställning . . ." Och Kristian Berghs framtoning som en sagans jättegestalt har en betydande funktion i en rad kapitel. "Jätten eller det dumma bergtrollet är prototypen för den starke kaptenen Kristian Bergh", skriver Vivi Edström på sid. 24. Hon framhåller att hans roll som ett sagans vidunder är att fungera som ett verktyg "för den blinda, obevekliga ödeshämnden, för Nemesis".[73]

Om man därtill lägger, dels den dubbelexponerade bilden av Sintram som på en gång djävulsgestalt och elak brukspatron med långa armar och klumpig apkropp,[74] och dessutom den beskrivning som ges av majorens yttre uppenbarelse — han som liknar en björn med "lurvigt hår, små, sneda ögon och framskjutande underkäk"[75] — så har man en relativt tydlig föreställning om de metoder i personkarakteristiken, som måste ha varit Wassings utgångspunkt och språngbräda, då han gestaltade kraftkarls-motivet i Dödgrävarens pojke.

Överensstämmelserna gäller inte gestalternas symbolfunktioner i berättelsen utan hänför sig i stället till stämningsläget och de yttre greppen i personbeskrivningen. Likheterna av detta slag är emellertid talrika: Den spektakulära energiutvecklingen i porträtten av kraftgestalterna. Bilden av Josef som troll,[76] som björn (sid. 211) eller som "gammal hanne som lämnat flocken" och som har "svårt för att hålla pälsen ren" (sid. 225). Påls maktposition i Dödgrävarens pojke sedd mot bakgrund av majorskans, och hans människofientliga aggressivitet ställd vid sidan av Sintrams. Dubbelexponeringen då Pilt-gestalten tonar fram i bilden av Alf-

red. Sagoallusionerna. De många superlativa uttrycken – Alfred berättar att han "vände opp och ned på en av de största knektar som någonsin stått i ett led i det här landet" (sid. 13) och om Josef heter det, att "ingen i hela Hälsingland" hade burit på så väldiga bördor över axlarna som han (sid. 204). T.o.m. den ovan (sid. 126) citerade passagen, som i en stegrad följd anger betydelsen av häradsrättens dom i skilsmässomålet i Dödgrävarens pojke har sin motsvarighet i Selma Lagerlöfs beskrivning av majorskans maktställning i kapitlet "Julnatten" i Gösta Berlings saga.[77]

I alla dessa avseenden – samt i ytterligare ett antal fall, där likheterna är mindre påtagliga, men ändå skönjbara[78] – pekar skildringen i Dödgrävarens pojke på Gösta Berlings saga som inspirationskällan. Här, hos Selma Lagerlöf har Wassing funnit det stämningsläge och de grepp i personbeskrivningen, som passade hans syften och kunde tjäna som utgångspunkt för hans egen högst personliga gestaltning av kraftkarls-motivet.

Det storslagna, vittfamnande och elementärt känslostormande i livsutlevelsen, som i så hög grad utmärker Selma Lagerlöfs roman, diskuteras och kommenteras i Erland Lagerroths arbete Romanen i din hand,[79] och Lagerroth slår där fast, att Gösta Berlings saga är en typisk representant för "den romantiska romanen" eller "the romance", d.v.s. en typ av berättelse som högst väsentligt skiljer sig från de olika former av illusionsroman, som under de senaste hundra åren har utvecklats i romangenrens huvudfåra. Om skillnaden mellan den romantiska romanen och illusionsromanen skriver Northrop Frye i Anatomy of Criticism: "The essential difference between novel and romance lies in the conception of characterization. The romancer does not attempt to create 'real people' so much as stylized figures which expand into psychological archetypes."[80] Men Frye framhåller också, att det romantiska i en roman eller i en berättelse aldrig uppträder som ett renodlat fenomen. "'Pure' examples of either form are never found", skriver Frye och tillägger: "The forms of prose fiction are mixed, like racial strains in human beings, not separable like the sexes."[81] Och detta förhållande är också implicerat i begreppet "the intrinsic genre", d.v.s. den sammanfattande karakteristik av, eller formel för, det individuella verkets egenart, som beskrivs i E.D. Hirschs arbete Validity in interpretation. "Thus, the larger genre . . . is at best a partial and provisional classification, though it is a necessary one", skriver Hirsch bl.a.[82]

Just detta samspel mellan skilda genre-tendenser pekar Erland Lagerroth på i sin karakteristik av Gösta Berlings saga. Samtidigt som han konstaterar att "the romance" är "den rätta, den nödvändiga formen för det stoff som var Selma Lagerlöfs",[83] framhåller han nämligen att det romantiska i Selma Lagerlöfs berättelse kompletteras av viktiga inslag av psykologisk realism. Han ser spänningen mellan det romantiska och det realistiska som ett utmärkande drag i boken,[84] och något av en liknande spänning finns uppenbarligen också i Dödgrävarens pojke, även om proportionerna mellan realism och romantik fördelar sig annorlunda hos Wassing. Man skulle kunna säga, att det i viss mån råder ett omvänt förhållande i Dödgrävarens pojke jämfört med Gösta Berlings saga. Med ett "socialfall" som

en av de viktigaste förutsättningarna – nämligen barnavårdsmyndigheternas handläggning av "fallet Björn" – med den detektiviskt upplagda fabeln och med de många dokumentära inslagen kan Åke Wassings berättelse inte betecknas som en "romantisk roman". I stället får man karakterisera den – ange dess "intrinsic genre" – som en dokumentärt upplagd och samhällskritiskt fungerande självbiografisk rekonstruktionsroman med kompletterande inslag av både vildmarksromantiska och romance-artade drag. Detta sagt med avseende på Dödgrävarens pojke som ett avslutat verk i sig. Om man i stället väljer att betrakta boken som den första delen i Wassings självbiografiska tetralogi, bör tonvikten i högre grad läggas vid det faktum att berättelsen, tillsammans med Wassings övriga skönlitterära verk, ansluter sig till 30-talets tradition av självbiografiska utvecklingsromaner i proletär miljö.

2.

Att spekulera över hur djupt de vildmarksromantiska och romance-artade dragen i Dödgrävarens pojke bottnar i författarens eget psyke är givetvis ett vanskligt företag. Dock är det mycket som tyder på att just gestaltningen av kraftkarlsmotivet svarar mot betydelsefulla komponenter i Åke Wassings psykologiska utrustning. Det är bl.a. rimligt att anta, att den ambivalens mellan entusiasm och skepsis inför det dynamiska och expansiva, som ovan har påvisats i texten i Dödgrävarens pojke, står i något slags relation till det påtagliga drag av självhävdelsebegär, som finns i bilden av Wassings personlighet.[85] I ett brev från början av 1950-talet skriver författaren om sin verksamhet som visdiktare och schlagerkompositör, och här uttrycker Wassing bl.a. en förhoppning att musiken skall bli honom till hjälp i kampen "att komma ut från bakgården". Brevet fortsätter:

> När man går i ovisshet och hjälplöshet blir man snäll och smådjävlig. När man hittat ett ansvar blir man beslutsam och det är vad jag nu är. Jag skall sälja mig, men inte för en spottstyver. Jag skall försöka nå positioner, men inte en underhuggares . . . Livet är kort och innan man vet ordet av har man förbrukat den gudomliga kraftkällan.[86]

I sitt romanteoretiska arbete The Rhetoric of Fiction gör Wayne C. Booth en betydelsefull distinktion mellan författaren som privatmänniska och "författaren i verket", d.v.s. den bild vi gör oss av skaparen bakom just det individuella verk vi läser. Och Booth menar att den goda litteraturen karakteriseras av att författarens privata känslor och värderingar genomgår olika typer av transformation, innan de ingår i det skapade verket. Booth skriver att "the weaker the novel, on the whole, the more likely we are to be able to make simple and accurate inferences about the real author's problems based on our experience of the implied author".[87]

Steget förefaller att vara kort mellan privatmannen Wassing och "den implicerade" författaren i det otryckta skådespelet Hemlös kärlek från 1949, ett av Wassings tidiga litterära försök. Här uttrycks maktdrömmar och hävdelsebegär i ett antal bergsbestigningsmetaforer. I en äktenskaplig uppgörelse framhåller huvudpersonen, en ung författare som med all önskvärd tydlighet framstår som Was-

sings alter ego, kontrasten mellan sin egen läggning och hustruns. "Jag var fjättrad vid en människa, som inte visste vad klättring betydde — en som var ämnad för slättland och inte för berg", säger den unge mannen.[88]

Bergsbestigningsmetaforen är talande och återkommer då styckets hjälte i ett annat sammanhang berättar om sina barndomsupplevelser bland åldringar och mentalt sjuka på ett fattighus, en anstalt som också kallades "slottet". På sid. 46 f i manuskriptet heter det:

Slottet låg så vackert inbäddat i en stor skön dal och runt omkring sträckte sig en kedja av berg. Det var i dom bergen jag lärde mig att klättra uppåt. Ibland gick jag ut på slottets tak och, om jag då stog på tå på någon av skorstenarna, kunde jag se bortom berget. Där bodde sedan min dröm. Jag ville bli bergsbestigare för att nå upp och fram till den där drömmen.

Drömmen om makt och beundran för styrkan — i fysisk och psykisk bemärkelse — har i Dödgrävarens pojke gestaltats bl.a. under intryck av Gösta Berlings saga. Integrerad i författarens "måloppelevelse"[89] då Dödgrävarens pojke koncipierades fanns av allt att döma föreställningen om det speciella känsloläge och den speciella människosyn, som präglar skildringen i Selma Lagerlöfs bok. Dess genre var en del av Wassings "purposive willing",[90] bl.a. därför att de dynamiska personligheter som gestaltas där — och sättet de skildras på — fann genklang i Wassings egen läggning.

Men kraftberusningen står inte oemotsagd i Dödgrävarens pojke. Den har i stället gjorts till ett problem, och i den konflikt som här finns implicerad hämtar gestaltningen av karlkrafts-motivet en stor del av sin vitalitet. Lockelsen i det glansfullt dynamiska kontra insikten om den inre bräcklighet, som trots allt kan prägla den mäktige — man har en bestämd känsla av att just denna motsättning varit en energikälla i skapelseprocessen. Scenen på sid. 319 i Dödgrävarens pojke, där Alfred som en skamsen hund lämnar sitt hem och sin familj för att under resten av sitt liv acceptera en tillvaro i förnedring, trots att han i en vild batalj har besegrat sin rival — den scenen gestaltar en nyckel-situation i Dödgrävarens pojke. Det är en peripeti-scen i berättelsen om Alfred, och det är samtidigt en av utgångspunkterna för den undersökning, som utgör skildringens ram-handling och röda tråd.[91] Alfred försummade att fullfölja sin seger över rivalen, framhålls det på sid. 319. "Nej, mitt i uppgörelsen med Josef hade han tappat både modet och kraften", heter det, och därmed "är segraren den förlorande".

Det är ingen tvekan om att faderns öde och faderns personlighet förbryllade Åke Wassing. Samtidigt måste han ha känt en fruktan att han själv — i någon form och på någon nivå — skulle vara ärftligt programmerad att upprepa faderns livskurva, att han själv m.a.o., i en till synes gynnsam livssituation, skulle tappa "både modet och kraften" och på så sätt bli oförmögen att fullfölja en given seger. I gestaltningen av kraftkarls-motivet i Dödgrävarens pojke har dessa problem bearbetats med humor och beundransvärt artisteri.

Slutord

Vi har sett hur Åke Wassing i Dödgrävarens pojke, å ena sidan ansluter sig till den välkända traditionen av självbiografiska utvecklingsromaner med underifrånperspektiv på samhället, men hur han å andra sidan också tänjer gränserna för genren och knyter an till andra traditioner; hur han tar arv från äldre diktning men också bygger vidare och skapar en egen fungerande värld i sin roman. Och det är mycket troligt, att läsarens upplevelse av att ha tagit del av något värdefullt bl.a. beror på en känsla av att ha erfarit något på en gång nytt och välbekant. "Men's pleasure in a literary work is compounded of the sense of novelty and the sense of recognition . . . The good writer partly conforms to the genre as it exists, partly stretches it", heter det i Wellek och Warrens Theory of Literature.[91]

Eric Uhlin poängterar i sin bok om Dan Andersson dennes "realistiskt betonade litterära program",[93] då Kolarhistorier koncipierades, och författarens ambition att ge berättelserna en säker verklighetsförankring och en yrkesbeskrivande, etnografisk kvalitet. Men Uhlin pekar samtidigt på att Dan Andersson dessutom "försökte uppnå ökad fjärrverkan genom att svepa in sina gestalter i en romantisk slöja av fantastisk overklighet".[94] Och förklaringen till skildringens förblivande konstnärliga värde ligger bl.a. här, menar Uhlin. Han framhåller, att "den väl avvägda växlingen mellan frisk romantik och kärv naturalism är det som konstituerar den omedelbara charm som fortfarande utstrålar från kolarhistorierna".[95]

På ett motsvarande sätt kan man säga, att också Wassings berättelse behåller sin friskhet inte minst på grund av ett fruktbart samspel mellan sinsemellan artskilda litterära grepp och förhållningssätt. Det är bl.a. betydelsefullt, att de olika stiltendenserna i romanen både resulterar i, och yttrar sig som, varierande berättarhållningar. Så balanseras t.ex. den källkritiskt analyserande berättarattityd, som är knuten till de dokumentära avsnitten, av det högt uppdrivna känsloläget i de romantiska partierna, och på så sätt nyanseras och berikas vår läsupplevelse. Då t.ex. Lars Gustafsson beskriver Wassings språk som "på en gång starkt stiliserat och realistiskt",[96] eller då Göran Palm talar om berättarens undersökning i Dödgrävarens pojke som "en saga bland sagor, en Nils Holgersson resa", i vilken människobilden ändå känns "rik och differentierad",[97] så torde det åtminstone till en del vara just detta samspel av divergerande tendenser som har bidragit till intrycket.

Till sist är det kanske – vid sidan av en mängd andra värdefulla kvaliteter – också denna bredd och generositet i det litterära handlaget som gör Dödgrävarens pojke till ett konstverk av bestående värde, som fortfarande lockar nya läsare, och som förhoppningsvis i framtiden kommer att tillförsäkra Åke Wassing en plats, inte bara i den läsande allmänhetens hjärtan, utan också i litteraturhistorikernas handböcker.

Exkurs

Åke Wassings litterära kvarlåtenskap åren 1945 (c:a) – 1958
En manuskriptförteckning med uppgifter om tillkomsttid

Den förteckning som här följer avser i första hand att ge ett visst mått av överblick över kronologien beträffande de i avh. diskuterade eller omnämnda manuskripten. För att samtidigt kunna fullständiga bilden, i den utsträckning den f.n. är känd, av Åke Wassings produktion under den berörda perioden har även ett antal manuskript som ej nämns i avh. tagits upp.

Förteckningen är i alla avseenden preliminär. Åke Wassing bytte uppehållsort relativt ofta under senare delen av sitt liv, och det är inte uteslutet att en del manuskript under sådana omständigheter kommit på villovägar. Framtida fynd kan därför i viss mån komma att förändra bilden både av kronologien och av produktionens karaktär.

De enskilda manuskripten har betecknats med romersk siffra. Två av manuskripten (MS I och II) var, da de påträffades, ordnade i häften resp. buntar, vilket i manuskriptförteckningen motsvaras av beteckningarna a och b resp. a, b, c. Några noveller föreligger i olika varianter. Dessa har betraktats som fristående manuskript och förtecknats i konsekvens härmed.

Manuskripten är fördelade på tre ägare, nämligen:

Fru Ester Almestad, Täby	Fru Ingegerd Wassing, Stockholm	Herr Rolf Wassing, Saltsjö-Boo
I	XVIII	III – XVII
II		XIX – XXV

Följande kod begagnas:

Utskrift = 1)	Paginering = 4)
Format = 2)	Rubrik = 5)
Sidantal = 3)	Genre = 6)

MS I a och b

MS I a

1) Handskrift, mörkblått bläck	4) 1–18
2) Kvarto	5) Dödgrävarens pojke
3) 18	6) Utkast till roman

MS I b

1) Handskrift, mörkblått bläck	4) 1–78
2) Folio. Baksidorna av ett tryckt pjäshäfte	5) Kap. 2
3) 78	6) Utkast till roman

MS I b tar upp framställningen ungefär där MS I a slutar. Fortsättningsvis behandlas därför de båda manuskriptdelarna som ett sammanhängande arbete.

Datering

Manuskriptet är sedan 1940-talet i Fru Ester Almestads ägo, och Fru Almestad anger åren 1945–47 som trolig tillkomsttid.[1] En passus i texten stöder denna datering och preciserar den ännu något närmare. På sid. 11–12 i MS I b heter det nämligen: "Själv har jag nu nått den aktningsvärda

åldern av 4 år . . . en del minnesbilder har jag från den tiden . . . trots de 20 åren som ligger emellan." Följande formulering är överstruken: ". . . fast det nu är över 20 år sedan . . .".

Åke Wassing fyllde 24 år den 18 juni 1943. Med tanke på de överstrukna orden bör ett par år läggas till detta årtal. Manuskriptet torde ha skrivits någon gång vid mitten av 1940-talet, dock knappast så sent som i slutet av 1946.

Resumé

Se avh. sid. 17.

Det kan tilläggas att manuskriptet innehåller talrika marginalanteckningar, ändringar och överkorsningar.

MS II a, b, c.

1) Handskrift, mörkblått bläck
2) Kvarto
3) 76
4) 1—76
5) Dödgrävarens pojke akt 3
6) Utkast till roman

Bladen är ordnade i tre buntar, som vikits ihop och försetts med påskrift enligt följande: Slottet i dalen sid. 1—20, Grenen sid. 21—47, 2 dagar på Slottet sid. 48—76.

Datering

Liksom MS I är MS II sedan 1940-talet i Fru Ester Almestads ägo och de båda manuskripten tillhör enligt Fru Almestad samma period i Åke Wassings författarskap.

Allt talar för att MS II skrivits senare än, men i omedelbar anslutning till, MS I. Följande fakta stöder detta antagande:

a) MS II har skrivits på samma typ av papper som MS I a, och samma bläck har använts som i MS I a och b.

b) Rubrikens "akt 3" är förmodligen en felskrivning för "kap. 3", ty det finns ingenting som tyder på att det skulle vara fråga om ett skådespel. MS I slutar med kap. 2.

c) Innehållsligt sluter sig MS II tämligen naturligt till berättelsen i MS I. Den sistnämnda skildringen slutar med att pojken kommer för att bo hos fadern på ålderdomshemmet, och MS II börjar med en beskrivning av "Samhällets botten" och dess dystra "slott".

d) MS I karakteriseras av att litterärt utformade avsnitt växlar med sådana som snarast liknar minnesanteckningar. Samma förhållande gäller beträffande MS II.

Resumé

Sid. 1—20, "Slottet i dalen" (MS IIa). Avsnittet innehåller en skapelseberättelse med personifierade abstrakta begrepp såsom Synd och Död. Fattighuskvinnan Blind Anna fungerar som fiktiv berätterska, och skildringen mynnar ut i en lokalisering av "slottet i dalen":

> Berg och dalar breder nu ut sig under människornas fötter. På höjderna bor de lyckligast lottade världsinnevånarna och i dalarna under dem de mindre lyckliga. Men i den djupaste dalen som fått namnet Samhällets botten där bor de allra mest förtryckta och förtvivlade människorna. . . . Men för att de inte skulle känna sig allt för olyckliga har det rika samhället och de styrande som sitter uppflugna på dess högsta höjder låtit insamla medel för att på samhällsbottnen bygga ett vackert slott till de stackars vanlottade människorna.

Sid. 21—47, "Grenen" (MS IIb). På dessa sidor ges en noggrann beskrivning av "slottets" interiör, exteriör och omgivning. Den fiktive berättaren är här författaren som 14-årig fattighuspojke. Han vilar mot en gungande grangren i "slotts" parken alltmedan han med blicken fixerar detaljer inom synkretsen, berättar och minns.[2] Genomgången av husets interiör är en förstudie till Björns och Karl Johans gigantiska rond i romanen Slottet i dalen. En höjdpunkt är en fyra sidor lång, intensiv beskrivning av hur fattighuspojken genom ett nyckelhål betraktar en 18-årig förstföderskas vånda under en förlossning i fattighusets förlossningssal.[3]

Sid. 48—76, "2 dagar på Slottet" (MS IIc). Avsnittet innehåller:

1) En redogörelse för intagningsproceduren, då dödgrävarens pojke kommer till fattighuset.[4]
2) En skildring av pojkens första möte med barnhemsskolans lärarinna.[5]
3) En beskrivning av "gubben Viväg".[6]
4) En presentation av fattighuskvinnan Matilda, matande sina "spettusar".[7]

MS III

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 20
4) 2–20
5) På pärmen: Elma av Åke 1. På första sidan: Elma. Filmidé av Åke Wassing
6) Filmsynopsis

Datering

A. Intill rubriken finns årtalet 1946 ditskrivet med blyerts.
B. Anteckningar i C.O. Mellanders dagbok för 1946 tyder på
1) att ett samarbete mellan Åke Wassing och C.O. Mellander kring en filmidé, som byggde på Wassings självbiografiska stoff, inleddes den 3/12 1946.
2) att en filmsynopsis med gemensamma ansträngningar arbetades ut under december 1946.
3) att Mellander skrev rent denna synopsis under julhelgen och blev klar därmed den 28/12 1946.

I ett brev från Åke Wassing till C.O. Mellander den 1/1 1947 diskuterades den filmsynopsis som de båda vännerna arbetade fram under december 1946. Eftersom MS III försetts med årtalet 1946, skulle man kunna tänka sig att det var just detta manuskript, som förelåg renskrivet och klart den 28/12 1946. Att så *inte* är fallet framgår av att Wassing i brevet alluderar på det gemensamt utarbetade manuskriptet med bl.a. följande formuleringar:
1) "... full vinter med timmerdrivningar före jul ..."
2) "... Björns återkomst i slutet ... Vi tar bort Björn från kyrkogården ..."
3) "Sedan är filmen bra fram till Axel i cellen ..."

Ingen av dessa allusioner kan avse MS III. Allt tyder därför på att MS III självständigt har utformats av Åke Wassing under 1946[8], medan det i brevet åsyftade manuskriptet – som således förelåg renskrivet den 28/12 1946 – hör till det material som har förkommit, eller som i varje fall ännu inte har återfunnits, trots de noggranna efterforskningar, som nu har gjorts. (En reviderad, fragmentariskt bevarad, version av Wassings och Mellanders manuskript av den 28/12 1946 finns dock i behåll hos C.O. Mellander.)

Personer

Elma – en ung kvinna.
Elmas far – banvakt och ringare.
Axel – telegrafarbetare och gårdsägare.
Björn – Axel och Elmas son.
Mickel – Axels granne och jaktkamrat.
Adolf – kolare och skogsarbetare.
Elsa – Adolfs granne på fäbodvallen.
Länsman.
Prästen – ordförande i barnavårdsnämnden.

Resumé

Elma och Axel träffas, då Axel är på linjearbete i närheten av Elmas barndomshem – en banvaktstuga.

Elma, som åtagit sig att i faderns ställe ringa i kyrkklockorna vid ett bröllop, förlovar sig och växlar ring med Axel uppe i kyrktornet, medan klockorna dånar tätt intill deras huvuden.

Elma blir med barn. Axel visar vankelmod inför ett giftermål men bestämmer sig, sedan prästen haft ett allvarligt samtal med honom.

Åtskilliga månader går innan bröllopet blir av. Då man samlas till den bullrande bröllopsfesten kommer grannen Mickel, redan ordentligt berusad, inkörande på gården i full karriär och överlämnar sin gåva till bruden: en säck med en levande kalv i.

Mitt under festen får Elma födslovärkar och föder en son, medan bröllopsgästerna fortsätter att larma i husets övriga rum.

Vardagsscener med Axel som jordbrukare. Elma oroas över Axels lättja. Axel föredrar att gå på jakt med Mickel framför att arbeta med jorden.

I grannskapet finns ett lag skogsarbetare i en barack. En av arbetarna är kolaren Adolf.

Då Axel är bortrest, försöker Mickel våldföra sig mot Elma, som sysslar med mjölkningen i ladugården. Adolf, som just kommer för att köpa mjölk, uppträder som räddare.

Medan Axel ännu är bortrest, hjälper skogshuggarna, med Adolf i spetsen, Elma med skörden. När skörden är bärgad, ordnar man med logbal. Axel kommer hem och ser sin hustru dansa med Adolf. Mickel blåser under Axels uppflammande svartsjuka.

Skarpa ordväxlingar. Slagsmål. Axel hotar med revolver och kastar ut Elmas möbler på gården. Adolf och Elma samlar ihop möblerna på en kärra, tar med sig en ko och drar iväg upp genom storskogen till en öde fäbodvall.

Sonen Björn, som under tumultet varit inlåst i huset, lämnas till ett barnhem. Härifrån kidnappas han senare av Elma, som för honom till sitt nya hem på fäbodvallen.

Adolf och Elma arbetar upp fäbodvallen. Länsman gör hämtningsförsök, men Björn gömS effektivt i en filt, som sätts upp som en hängmatta under köksbordet.

Adolf på flottning för att tjäna pengar till en häst. På avlöningsdagen, då målet är inom räckhåll, spelar han bort pengarna.

Efter förnyade ansträngningar har Adolf vid jultiden, med Elmas hjälp, åter arbetat ihop till ett hästköp. Adolf, som nu sysslar med kolning, går ned till bygden för att köpa hästen och lämnar Elma att passa milan. På natten "slår" milan och Elma arbetar med förtvivlans mod för att rädda den. Av ansträngningarna får hon lunginflammation och dör.

På julmorgonen kommer Adolf och Björn körande med häst och släde till bygden. I släden ligger den döda Elma. "När de kommer fram till kyrkan kör Adolf anda upp framför kyrkporten. Orgeln kan höras inifrån kyrkan. Adolf öppnar porten. De många ljusen i kyrkan strömmar honom till mötes. . . . Han tar av sig mössan och blottar försiktigt Elmas ansikte, som är vänt mot kyrkan och ljuset. Då brusar från kyrkan psalmen 'Var hälsad sköna morgonstund!' "

MS IV

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 23
4) 2–23
5) Rampfeber. Filmidé av Åke Wassing
6) Filmsynopsis

Datering

Intill rubriken finns antecknat med blyerts: "6 mars – 1947".

Personer

Beny – äventyrlig, fattig och teaterintresserad ung man.
Frippe – sorglös vagabond, kamrat till Beny.
Essi – teaterelev, Benys flickvän.
En cirkusdirektör.
Dennes hustru.
Teater- och filmfolk m.fl.

Resumé

Handlingen är pikareskartad: hjälten uppträder i den ena miljön efter den andra – som jordbruksarbetare, revyartist, gårdsmusikant, plåtslagare, cirkusartist och slutligen som film- och teaterskådespelare.

MS V (Fragmentariskt)

1) Handskrift, blått bläck
2) A-4 och kvarto
3) 40
4) 1–4 (sid. 4 dubblerad), 33–46, 51–52, 54–72
5) Dödgrävarens pojke
6) Utkast till roman

Datering

Liksom i romanen Dödgrävarens pojke inleds skildringen med en presentation av skrivsituationen. Författaren befinner sig i sitt hem tillsammans med hustru och 6-årig son, och som skrivunderlägg använder han "en jubileumsskrift om Strindberg". Sedan ytterligare några detaljer i skrivsituationen meddelats, är författaren inne i den egentliga skildringen: "I fantasin är jag resfärdig och så vips befinner jag mig 10 mil från matbordet och 29 år tillbaka i tiden." Omedelbart härefter presenteras modern i det ögonblick hon ger liv åt sin förstfödde, d.v.s. Åke Wassing själv, dödgrävarens pojke.

Strindbergsjubileet firades 1949. Eftersom Åke Wassings son fyllde sex år i augusti 1948 och Wassing själv blev 29 år i juni samma år, torde man kunna dra den slutsatsen att manuskriptet påbörjades någon gång under första halvåret 1949, innan Wassing själv ännu fyllt 30 år och sonen 7 år.

Resumé

1) Skrivsituationen.
2) Födelsen i "backstugan".
a) Beskrivning av modern – barnsängskvinnan.
b) Beskrivning av fadern, sovande i en gungstol.
3) Modern rekapitulerar sitt 27 åriga liv.
a) Banvaktstugan.
b) Föräldrarna.
c) Syskonen.
d) Tågen.
e) Drömmen om Stockholm.
f) Till Stockholm och hushållsskolan.
g) Nöjesliv – förförd.
h) Mötet med den blivande maken.
4) Åter till "nuet" och den nyfödde.

MS VI

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 85 Sid. 85 slutar mitt i en mening. Allt tyder dock på att endast en eller ett par sidor gått förlorade. De sista sidorna har nämligen en omisskännlig prägel av final.
4) 2–85
5) Hemlös kärlek. Pjäs i 1950-talsanda av Åke Wassing.
6) Skådespel i tre akter.

Datering

I ett brev poststämplat den 27/9 1949 berättar Åke Wassing för sin blivande hustru Ingegerd att han nyligen skrivit färdigt skådespelet "Hemlös kärlek".

Personer

Sten – ung författare
Gulli – hans hustru
Berit – blivande skådespelerska
Herman – Berits far (handlande)
Linnéa – Berits mor

Resumé

Akt 1. En lägenhet i ett omodernt hyreshus i Stockholm. Sten och Gulli i en äktenskaplig uppgörelse.

Akt 2. Tre år senare. Sten samtalar med Berit på en lantlig kyrkogård, där hans mor ligger begravd. Pjäsens självbiografiska karaktär blir härvid uppenbar. Bl.a. berättar den unge författaren

att modern hetat Elma och att fadern varit "nämndemansson", "dödgrävare" och "fattighjon" (sid. 42 f). Vidare avslöjar han sina egna erfarenheter från fattighuset i en fem sidor lång monolog (sid. 47–52), avbruten endast en gång av ett kort inpass från Berit.

Akt 3. En generationsuppgörelse i Berits hem. För flickans föräldrar predikar Sten ungdomens rätt att göra uppror och gå egna vägar.

MS VII

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 26
4) 2–26
5) En smal remsa av övre delen av titelsidan är bortriven, varför manuskriptet saknar rubrik. Novellen finns emellertid i ytterligare en version (MS VIII), och denna version har rubriken "Det sista drevet".
6) Novell

Datering

På första sidan finns med bläck antecknat "ÅW -50".

Resumé

Den 66-årige kronotorparen Mickelsson bor ensam i storskogsgläntan, sedan frun dött och sonen flyttat hemifrån. Hans liv är vardagsarbetet i skogen och söndagsjakten med hunden Pilo, den trogne kamraten.

En söndag kommer jägmästaren ut till kronotorpet tillsammans med en jaktvårdsintresserad journalist. Besökarna har med sig en valp, som skall läras upp till jakt.

Man går ut på jakt, och under samtalets gång får "Mickel" klart för sig att han snart kommer att bli överflödig i skogen. I avverkningen tänker man satta in motorsågar och lastbilar, och det vill "Mickel" inte vara med om. Och jakträtten tänker Domänverket – åtminstone teoretiskt – ta ifrån honom.

Jägarna går så småningom skilda vägar, och "Mickel" fattar, efter moget övervägande, ett avgörande beslut. Han skjuter sin trogna hund mitt under ett drev.

Novellen slutar med att "Mickel" lämnar sin skogstillvaro och tar tåget till sin son.

MS VIII

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 43
4) 2–43
5) Det sista drevet
6) Novell

Datering

Manuskriptet har underrubriken "novell av Åke Wassing -55".

Resumé

Se MS VII. Skillnaden mellan MS VII och MS VIII är framför allt av berättarteknisk art. Den relaterande framställningen i MS VII har i MS VIII i viss utsträckning ersatts med dialog. Jfr. ovan sid. 26.

MS IX

1) Handskrift, brunt bläck
2) Kvarto
3) 24
4) Bladen, men ej sidorna är numrerade.
5) Reservoarpennan av Åke Wassing.
6) Kåseri

Datering

I rubriken finns årtalet 1950 inskrivet.

Resumé

Författaren beskriver hur han i en sommartom sexrumslägenhet i Stockholm söker efter sin borttappade reservoarpenna. Sökandet genom alla rummen ger anledning till beskrivningar av möbler och inredning och därmed till en karakteristik av den familj som bebor lägenheten.

MS X

Handskrift, brunt bläck
2) Kvarto
3) 26
4) Bladen, men ej sidorna är numrerade.
5) En död mans giv av Åke Wassing.

Datering

I rubriken finns årtalet 1950 inskrivet.

Resumé

Se avh. sid. 15.

MS XI

1) Handskrift, brunt bläck
2) Kvarto
3) 10
4) –
5) 15 öre i dricks.
6) Kåseri

Datering

Manuskriptet är odaterat, men det har skrivits på samma sorts papper och med samma bläck som MS IX och X. Det förefaller därför troligt att manuskriptet skrivits omkring 1950.

Resumé

"Den lille aktören, förste älskaren eller hataren i ett otal vardagsdramer" gör iakttagelser i folkvimlet vid ett av huvudstadens utomhusbad en het augustidag.

MS XII

1) Maskinskrift
2) Kvarto
3) 6
4) 2–6
5) Västen med de sex fickorna.
6) Novell

Datering

Manuskriptet är undertecknat "Åke Wassing, Hotell Monumentet, Östgötagatan 56, Sthlm.", och ett par rader i "Självbiografiskt PM" upplyser om att Wassing under några månader våren 1950 bodde på Hotell Monumentet. Det förefaller därför troligt att MS XII var relativt nyskrivet, då det trycktes i FiB år 1950.

Resumé

Se avh. sid. 22.

MS XIII

1) Maskinskrift
2) Kvarto
3) 4
4) –
5) Västen med de sex fickorna
6) Novell

Datering

På manuskriptets första sida kan Poppius Journalistskolas datumstämpel för den 12 november 1951 identifieras.

Den version av novellen, som lämnats till journalistskolan, är något mera utförd i detalj än den tryckta (Fib nr. 36, 1950).

MS XIV

1) Maskinskrift
2) Kvarto
3) 5
4) 2–5
5) Spettusarna
6) Novell

Datering

Manuskriptet kan troligen dateras till våren 1950, ty det är undertecknat "Åke Wassing. Hotell Monumentet, Östgötagatan 56, Sthlm." Jfr. MS XII!

Resumé

Se avh. sid. 22. (Ordet "spettus" kan troligen härledas till "spiritus familiaris". Spiritus familiaris är "enl. folktron ett väsen, som drager rikedom till sin ägare . . . s. säges vanl. ha insekt- el. spindelgestalt". Svensk Uppslagsbok, 2:a uppl. bd. 27, sp. 21. Det kan nämnas, att ordet "spirtuss" som synonym till "spiritus familiaris" kommenteras i Tor Andrae, Den gamla prästgården. Studier och minnen, 1940, sid. 29.)

MS XV

1) Maskinskrift
2) Kvarto
3) 3
4) –
5) Spettusarna
6) Novell

Datering

På manuskriptets första sida kan Poppius Journalistskolas datumstämpel för den 12 november 1951 identifieras.

MS XV ger en något mera detaljerad skildring än MS XIV.

MS XVI

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 5
4) 1–5
5) Spettusarna
6) Novell

Datering

Överst på manuskriptets första sida står Wassings namn samt adressen Bergsgatan 4, Stock-

holm, vilket var Wassings bostadsadress från januari 1951 till januari 1959. Papperet är av en sort som författaren, enligt Ingegerd Wassing använde i början av 1950-talet.[9] Det är troligt att denna tredje version av novellen "Spettusarna" skrivits i relativt nära anslutning till de övriga två.

MS XVII

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 2
4) –
5) Skorpballongerna
6) Novell

Datering

Manuskriptet är odaterat, men en datering, som verkar trolig kan ändå göras. Det finns nämligen ännu en version av novellen. Överst på manuskriptet till denna sistnämnda version – som f.ö. är den utförligare av de två – finns följande anteckning med bläck: "1951 Poppius, bearb. 1959, Å.W." På den sista sidan av samma manuskript finns underskriften "Åke Wassing 1959".

Man kan av anteckningen sluta sig till att Wassing skrivit novellen "Skorpballongerna" år 1951, medan han gick på Poppius journalistskola, samt att den utförligare versionen från 1959 är en bearbetning av novellen från 1951. Det är troligt att MS XVII, som alltså återger novellen i en relativt enkel avfattning, är detta ursprungliga, i anteckningen åsyftade manuskript.

Resumé

Novellen har tryckts i kalendern "Kentaur" nr. 1, 1959, sid. 7–10. Den tryckta novellen följer i huvudsak – men inte fullständigt – det ovan omtalade manuskriptet från 1959.

MS XVIII

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 368
4) Se särskild förteckning. Huvudparten av manuskriptet är paginerat, och det är skrivet på gulvitt papper, som saknar vattenstämpel. Ett 70-tal blad är dock försedda med vattenstämpel, och av dessa senare är en del opaginerade. I syfte att underlätta en identifiering har de opaginerade bladen i förteckningen här nedan angivits med sidbeteckning enligt placeringen i manuskriptet.
5) Saknas
6) Roman

Paginering i den följd bladen är placerade i MS.

1–36
39–44
46–47
51–74
77–88
68
369–373
377–379
95–117
119–127
1–22
128–177
179–202
205–227
230–247
253–291
296–365

Datering

Enligt Ingegerd Wassing skrevs MS XVIII, som är en skildring i teatermiljö, i början av 50-talet, troligen på hösten 1951 sedan Åke Wassing hade börjat i Poppius journalistskola.[10] Brev eller andra samtida dokument, som skulle kunna styrka dateringen, tycks inte finnas. Däremot har dateringen bekräftats av Hjalmar Ericson, som var kurskamrat med Wassing på journalistskolan och som ofta besökte makarna Wassing i portvaktslägenheten på Bergsgatan 4. Ericson säger sig ha tydliga minnen av "teaterromanen" från början av 50-talet.[11]

Av allt att döma har författaren vid senare tillfällen bearbetat romanen. Det första bladet, liksom de två sista, har vattenstämpel med årtalet 1966, och hela manuskriptet har placerats i en pärm på vars rygg finns antecknat "Roman. ÅW -68".

På spridda håll i hela manuskriptet finns också andra blad av en papperssort, som avviker från manuskriptet i dess helhet. Det gäller ett 70-tal blad med vattenstämpeln "Munkedals Bond", och åtminstone beträffande två olika avsnitt ger pagineringen vid handen att dessa blad fogats in i samband med en bearbetning.

Mellan sid. 127 och 128 finns sålunda ett avsnitt paginerat 1–22. Romanens huvudperson, "den lille aktören", ger här en resumé av en period i sitt liv. Han berättar om sina erfarenheter från folkparksestrad och cirkusmanège, om vagabondliv och om sitt första möte med litteraturen och den riktiga teatern. Det är upplevelser, som Wassing skildrat även i andra sammanhang.[12] De har säkert en självbiografisk bakgrund,[13] och man kan anta att författaren vid något tillfälle funnit anledning att ytterligare bygga ut sin roman och i detta syfte skrivit sidorna 1–22, vilka sedan fogats in i lämpligt sammanhang.

I ännu ett avsnitt pekar pagineringen på att det rör sig om en bearbetning. Här finns emellertid anledning förmoda att några blad ur ett redan existerande manuskript kommit till användning. Mellan sid. 88 och sid. 95 finns nämligen 9 blad, vars paginering stämmer mycket illa i sammanhanget.[14] Till yttermera visso ger maskinskriftens trycksvärta och pappersarkens utseende i övrigt belägg för att en hopfogning ägt rum. Sidorna 68, 372 och 379 ger sålunda tydligt intryck av skarv mellan "teaterromanen" i dess helhet och det infogade avsnittet. De tre nämnda sidorna karakteriseras av att trycksvärtan är kraftigare och papperet mera oblekt än på omgivande sidor.

Även i detta avsnitt är det "den lille aktören", som berättar om upplevelser han varit med om, och även här är det lätt att känna igen episoder från andra Wassing-texter. Här skildras hur fantasien kommer den unge huvudpersonen till hjälp, då han ställts inför en uppgift som förefaller honom oändlig och tröstlöst tråkig. Han skall nämligen såga ved, s.k. "bakar", hos en hård och snål bonde, och snart nog är han mitt inne i en lek:

> Först sågade jag av en bakbit och så en till. Så tänkte jag tillbaka till min barndom, då jag hade min skidbacke att hoppa i med mina kamrater: Du är min kamrat Knut, sa jag till en av bakbitarna och nu skall du och jag hoppa i kapp ...[15]

I fortsättningen skildras hur andra arbetsuppgifter hos den hårde bonden klaras av på liknande sätt. Vassen, som skall huggas vid åkanten, förvandlas med fantasins hjälp till soldater, som det gäller att anfalla, och korna, som skall utfodras, blir till kyrkans menighet inför vilken den unge mannen håller långa predikningar från ladugårdens foderbord.

Det har enligt Ingegerd Wassing under 1950-talet funnits åtminstone tre mer eller mindre fullbordade versioner av Dödgrävarens pojke. Ingen av dessa versioner höll dock måttet enligt Wassings egen bedömning utan brändes i värmepannan på Bergsgatan 4. Att så skett uppger också författaren själv i ett flertal intervjuuttalanden.[16] Att det, trots detta förhållande, skulle finnas kvar fragment av dessa förlorade versioner av Dödgrävarens pojke förefaller ganska troligt. Det kan nämnas att 11 blad, som möjligen från början ingått i en i övrigt försvunnen version av romanen, senare omarbetats till novellen "Josef Kolares sista karlek".[17] Det är därför inte orimligt att tänka sig att det avsnitt som fogats in mellan "teaterromanens" sid. 88 och sid. 95 är ett fragment ur en av dessa brända versioner.[18]

Sammanfattningsvis kan det konstateras att "teaterromanen" troligen skrivits i början av 1950-talet och att ÅW vid senare tillfällen bearbetat sin roman. Vid en sådan bearbetning har några sidor, som möjligen härrör från en försvunnen självbiografisk roman, en version av Dödgrävarens pojke, fogats in i "teaterromanen". Troligen har den sista bearbetningen företagits 1968. Under alla omständigheter kan det fastslås att tre av sidorna skrivits 1966 eller senare.

Personer

Den lille aktören — En ung man, av relativt fattig härkomst, med teaterutbildning och tidigare engagemang vid konstnärligt syftande teatrar.

Marja — Ung teaterentusiastisk flicka med förmögen far och erfarenhet av amatörteater och amatörrevy.

Epoken — Teaterledare och skådespelare i övre medelåldern med lång erfarenhet av folkparksturnéer i lustspelsfacket.

Agata – Epokens kuschade hustru. Får finna sig i att år efter år bli utspelad av sin dynamiske äkta man.

Lasse – Dekoratör, som trogen följt Epoken i ett otal säsonger. Lider av sviktande synförmåga.

Spindeln – Ensemblens alkoholiserade pianist. Är lång och mager och har mycket långa fingrar.

Resumé

Man får följa romanens "hjälte", som nyss engagerats av Epoken för en landsbygdsturné med ett sånglustspel. Han upplever under några vårvinterveckor en romans med styckets Marja och kommer i konflikt med den despotiske Epoken.

Då det vid ett tillfälle slumpar sig så att man övernattar i ett mindre samhälle samtidigt som en "riktig" teatergrupp gästspelar med Vildanden, aktualiseras en konflikt i den lille aktörens själsliv. Han känner sig djupt degraderad i sin roll som förste älskare i ett banalt sånglustspel.

MS XIX

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 9
4) –
5) Gäst till frukost. Med kulspetspenna har ordet "Objuden" skrivits ovanför rubriken.
6) Novell

Datering

Med kulspetspenna har på första sidan antecknats: "15 april -56, Å.W."

Resumé

Författaren och hans hustru får en söndagsmorgon oväntat besök: en svårt alkoholiserad, illa medfaren f.d. plåtslagare i övre medelåldern. Mannen blir bjuden på mat, och det samtal som återges ger vissa inblickar i mannens livsöde.

MS XX

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 7
4) –
5) Dödgrävaren
6) Novell

Datering

Överst på första sidan finns antecknat med blyerts "Jan. 57".

Resumé

Se avh. sid. 36.

MS XXI

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 16
4) –
5) Presidenten
6) Novell

Datering

Överst på första sidan finns antecknat med blyerts "Feb. 57".

Resumé

En av fattighusets svårt handikappade innevånare, "Presidenten" kallad, presenteras i helfigur. Här finns scener från barndomshemmet och från olika arbetsplatser, där "Presidenten" gör misslyckade försök som jordbruksarbetare hos brutala och oförstående bönder. Slutligen berättas hur "Presidenten" blir intagen på ålderdomshemmet, där han så småningom finner sig till rätta, ett original bland andra original.

MS XXII

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 5
4) –
5) Minnen kring ett päronträd.
6) Kåseri

Datering

Överst på första sidan finns antecknat med blyerts "Feb. 57".

Resumé

Författaren möter i storstadsvimlet en barndomsbekant, en man som visar alla tecken på att ha haft framgång i livet. De båda vännerna, som inte har träffats sedan barndomen, tillbringar efter middagen tillsammans och utbyter tankar och livserfarenheter.

MS XXIII

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 6
4) –
5) Minnen kring ett päronträd.
6) Kåseri

Datering

På sista sidan finns Åke Wassings namnteckning samt årtalet 1957.

Manuskriptet är en variant av MS XXII. Skillnaden är huvudsakligen av stilistisk art.

MS XXIV

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 6
4) –
5) En onödig tragedi.
6) Kåseri

Datering

Överst på första sidan finns antecknat med blyerts "Feb. 57".

Resumé

Tankar kring ett tragiskt författaröde.

MS XXV

1) Maskinskrift
2) A-4
3) 6
4) 1–6
5) Tusen kronor för postväskan.
6) Humoresk

Datering

På sista sidan finns antecknat "Åke Wassing -57".

Resumé

Brevbäraren tittar på sin rond in hos portvakten för en pratstund och ett glas öl. Ett samtal utspinner sig om innehållet i brevbärarens postväska.

Noter

Inledning

[1] Staffan Björck, Hilding Sallnäs & Bertil Palmqvist, Litteraturhistoria i fickformat. Svensk diktning från 80-tal till 60-tal, 1966. Jan Stenkvist, Den nyaste litteraturen. (Gunnar Brandell & Jan Stenkvist, Svensk litteratur 1870–1970. Del 3, 1975.) Hilding Sallnäs & Staffan Björck, Svensk litteratur 2. 1900-talet – författare och texter, 1971. Magnus von Platen (red.), Berömda svenska böcker. Referat av svensk litteratur från medeltid till nutid, (När Var Hur-serien), 1972. Epoker och diktare 2. Allmän och svensk litteraturhistoria under redaktion av Lennart Breitholtz, 1972. Torben Brostrøm, Modern svensk litteratur 1940–1972. Översättning till svenska av Benkt-Erik Hedin, 1974.

[2] Bengt Nerman, Jaget och medmänniskorna. Gemenskapen som problem hos två diktare. Perspektiv nr. 2, 1961, sid. 61–65. Det kan nämnas, att Wassings författarskap också behandlas i ett par studiehandledningar, nämligen i Alf Lindvåg, Människans väg, utgiven av Svenska landsbygdens studieförbund 1960 samt i David Norrman, Sextio romaner. Studieuppgifter till barn- och ungdomsskildringar, 1969.

[3] Anders Åman, Om den offentliga vården. Byggnader och verksamheter vid svenska vårdinstitutioner under 1800- och 1900-talen. En arkitekturhistorisk undersökning, 1976, sid. 483.

[4] Ibid.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Uttrycket och synsättet har jag närmast hämtat från Erland Lagerroths arbete Romanen i din hand, 1976.

[8] Språkbruket är vacklande, då det gäller genre-begreppen. Hirsch talar om "broader genre concepts" och "limited genre concepts" eller "broader class", "subclass" och "narrower subsuming class". Se E.D. Hirsch, Jr., Validity in Interpretation, 1975, sid. 108, 116, 180, 185 et passim. Jfr. Ellisiv Steen, som reserverar ordet "genre" att gälla endast i den ursprungliga, klassiska betydelsen och i övrigt talar om "underarter". Ellisiv Steen, Kristin Lavransdatter. En estetisk studie, 1969, sid. 25 och 27. Se vidare Lagerroth, a.a. sid. 255 f.

[9] Behovet av att också komplettera informationen om författarens avsikt med uppgifter, som hämtas utanför det analyserade verket ifråga, understryks framför allt i Appendix I, "Objective Interpretation", avd. C, "Verification". Se Hirsch, a.a., sid. 235 ff.

[10] När ej annat anges, refererar sidhänvisningarna i avh., beträffande skönlitterära verk, till förstaupplagor. Principen gäller även för Dödgrävarens pojke. Den text som analyseras är således utgåvan 1958, och inte den något förkortade version av Dödgrävarens pojke som publicerades i Bonniers Folkbibliotek 1960. Beträffande definition av uttrycket "intrinsic genre", se Hirsch, a.a. kap. 3, "The Concept of Genre". Bl.a. på sid. 86 i detta kap. formulerar Hirsch en generell sammanfattning av uttryckets betydelse.

Kapitel I.
Vägen till romandebuten.

[1] Sitt tillnamn fick Åke Wassing genom sitt giftermål 1942 med Ester Wassing från Järvsö i Hälsingland. (Jfr. not 15 nedan.) Wassing var anställd som mässuppassare på ångfartyget "Belos" från Hälsingborg. Även uppgiften om de besökta delarna av världen har hämtats ur sjöfartsboken samt dessutom i ett brev från Wassing till fadern, Axel Johansson. Brevet är daterat den 12/6 1937.

På sid. 7 i Dödgr. talar berättaren om sin "jorden-runt-resa", och i en kort presentation av Wassing i Folket i Bild nr. 36 1950 sid. 13 sägs det, att han "som sjöman besökt tre världsdelar". (Wassing debuterade som författare med novellen "Västen med de sex fickorna" i FiB nr. 36, 1950.) Dessa uppgifter, som antyder mera omfattande sjöresor, har inte kunnat bekräftas, vilket inte behöver betyda att de är oriktiga. Dock kan det erinras om att erfarenhet från de sju haven och en brokig yrkesbakgrund torde ingå i allmänföreställningen om den självlärde författaren. Jfr. med Josef Kjellgren, som av mer eller mindre programmatiska skäl tycks ha bidragit till att hans egna sjöresor framstod som mera omfattande än de i själva verket var. Se Gerd Kvart, Arbetsglädje och gemenskapstro. En studie i Josef Kjellgrens författarskap, 1979, sid. 13 ff. Det kan nämnas, att ett brev från Wassing till fadern visar att Wassing arbetade som jordbruksarbetare i februari 1938, något som bekräftas av en anteckning i "Självbiografiskt PM". Detta tyder på att Wassing ej var till sjöss under hela perioden från maj 1937 till september 1938. Brevet är daterat Skarsvad den 10/2 1938.

[2] Ett arbetsbetyg bland Wassings efterlämnade papper ger en glimt från denna period av kortvariga anställningar på landsbygden. I övrigt lämnar Wassing i "Självbiografiskt PM" summariska uppgifter om sina olika uppehållsorter i ungdomen.

[3] Informationen om Wassings medverkan i Flottans fritidsdetalj under värnpliktstiden har lämnats av kyrkoherde C.M. Magnuson, Stockholm i en intervju den 19/10 1973. Här och fortsättningsvis används ordet " intervju" för att markera att det rör sig om ett *bandinspelat* samtal med avh.-förf.

[4] Hela Världen nr. 35, 1940, sid. 32. Pristävlingen hade rubriken "Den vackraste flickan", och det gällde – med tidskriftens ord – att berätta om "någon kvinna, som genom sin kropps eller sitt hjärtas skönhet gjort ett outplånligt intryck". Wassing valde att framträda anonymt – bidraget är undertecknat "Vpl. vid Flottan" – och han berättar i själva verket mera om sig själv än om flickan. Bl.a. får man här veta, att Wassing varit elev vid "en stor röstskola i Småland", samt att han "under lång tid varit trogen läsare" av Hela Världen. Bidraget kan inte betecknas som en "litterär debut".

[5] Odaterat brev till May Lise Westelius. Ett par allusioner ("Vi närmar oss våren" och "Ja och så blev vi ju världsmästare i hockey") tyder på att brevet skrivits på våren 1957.

[6] Fragment av ett brev till Tore Eriksson.

[7] Ljusnan den 29/9 1956. Rubrik: "Banbygge, länsmansmord och björnjakt minnen hos 90-årige J. Hjelm, Edsbyn." Artikeln är signerad "Pat" (P.W. Häger).

[8] Åke Wassings arbetspapper. Rubrik: "Elsa Dahlberg, Särna."

[9] Anteckningsbok hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo. Jfr. Dödgr. sid. 177 ff, sid. 229 och sid. 263 f. Beträffande släktförhållandena på Wassings fars sida, se bilaga till avh.

[10] I ett brev den 2/1 1962 ber BLM-redaktören Lars Gustafsson Åke Wassing om en

artikel för BLM under rubriken "Ett egensinnigt bokval". Avsikten var att Wassing och ytterligare ett par författare skulle berätta om någon ovanlig läsupplevelse. Artikeln skrevs enligt en anteckning i Wassings dagbok den 5/1, men samma dag, d.v.s. trettondagsafton 1962, skriver Wassing i ett brev till Lars Gustafsson: "Den artikel som jag skrivit . . . har jag rivit och kastat i soptunnan." Motiveringen är att Wassing i artikeln avslöjat den plan som föresvävade honom då han skrev sin andra bok, Slottet i dalen, "och", skriver förf., "min instinkt säger mig att detta är fel". Manuskriptet till artikeln finns emellertid bland Wassings efterlämnade papper och kastades således inte bort, även om det nu inte blev tryckt. Bortsett från det relativt stora avsnitt av artikeln som berör Slottet i dalen finns det ingen anledning att tro, att inte Wassing skulle vilja stå för artikelns innehåll. Det som sägs, bl.a. om Wassings läsning eller brist på läsning i tidiga år, stämmer nämligen med uppgifter som författaren lämnat till intervjuande reportrar. Se t.ex. Ny Tid 10/3 1959 och DN 29/9 1959. (Artikel-manuskriptet hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo.)

[11] Olle Norell, Åkes nya värld. Idun nr. 44, 1958, sid. 20.

[12] Karl Rune Nordkvist i intervju den 7/12 1973.

[13] Sveriges Radios snabbprotokoll den 29/10 1964 vid den svensk-norska författarkonferensen på Hässelby slott i Stockholm, ("med reservation för hörfel"). Jfr. Dödgr. sid. 70 ff.

[14] Se t.ex. samlingsvolymer som Ansikten (1932) eller Mitt möte med boken (1943). Av de arbetarförfattare ur "30-talsgenerationen" som framträder i dessa böcker är det visserligen många som poängterar, att läsningen under tonåren var osovrad och att värdefull litteratur saknades inom räckhåll. Dock är det ett genomgående drag, att man framhåller den egna läslusten och intresset för böckernas värld. Inte heller kom Wassing i ungdomen i kontakt med folkhögskolan som exempelvis Ivar Lo-Johansson och Vilhelm Moberg (se Lars Furuland, Folkhögskolan – en bildningsväg för svenska författare, 1971) eller med någon av folkrörelserna som de nämnda författarna och exempelvis Eyvind Johnson. Jfr. Ivar Harrie, som påpekar att "studiecirklarnas durkdrivna diskussionsteknik ger eko" i de självbiografiska skildringar, som skapas av den "nya" generationen självlärda svenska författare. Ivar Harrie, Tjugotalet in memoriam, 1938, sid. 66. Sin närmaste motsvarighet torde Wassing ha i Jan Fridegård, just vad beträffar bristen på kontakt med böckernas värld under tonåren. Se Erik Hjalmar Linder, Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Fem decennier av nittonhundratalet. Band 2, 1966, sid. 583.

[15] Enligt vad Fru Ester Almestad (f. Wassing), Åke Wassings hustru 1942–1948, meddelat i intervju den 1/12 1973. Wassings läsning var, enligt Fru Almestad, inriktad på facklitteratur i skilda ämnen minst lika mycket som på skönlitteratur.

[16] Enligt anteckningar i Wassings "Inskrivningsbok för marinen" fullgjordes värnplikten under följande perioder: 25/1 1940–18/6 1941, 24/3–2/12 1943 samt 14/3–20/3 1945.

[17] MS VI, sid. 75.

[18] MS XVIII.

[19] Jfr. Exkurs sid. 160.

[20] Se bl.a. Maxim Gorkij, Ute i världen (1917), Ivan Oljelund, Gröna riddare (1926), Vilhelm Moberg, Sänkt sedebetyg (1935), Ragnar Jändel, Barndomstid (1936) och Ivar Lo Johansson, Analfabeten (1951). Med viss rätt kan även Ivar Lo-Johanssons roman Kungsgatan (1935) nämnas i detta sammanhang. Se vidare Mats Rehn, Jack London i Sverige. Studier i marknadsföring och litterärt inflytande, 1974, kapitlet "Jack Londons 'Martin Eden' och svensk självbiografisk roman".

[21] Brev från Carl Olov Mellander till avh. förf. den 15/12 1979.

[22] I "Självbiografiskt PM" finns för året 1943 noterat: "Hösten Witzansky. Teaterstudier." Några upplysningar beträffande Wassings kontakter med Witzanskys teaterskola har ej stått att få.

[23] Wassing fick avslag av myndigheterna, då han vid denna tid begärde tillstånd att få ta sig namnet Axelli.

[24] Uppgifterna beträffande Manja Benkow och hennes teaterskola grundar sig dels på intervjuer med Manja Benkow (den 23/3 1974) och med Ingabritt Ahrens (den 19/9 1974) samt dessutom på meddelanden i ett brev av den 3/5 1974 till avh. förf. från Naime Arvestedt (f. Höglin). Ingabritt Ahrens och Naime Arvestedt var elever i Manja Benkows teaterskola samtidigt med Åke Wassing.

[25] Jfr. vad som sägs om Stanislavskij och det s.k. "Stanislavskij-systemet" i exempelvis Kurt Aspelins antologi Teaterarbete. Texter för teori och praxis, 1977. Se bl.a. uppsatsen "Stanislavskijsystemet", sid. 153–162.

[26] Odaterat brev till Carl Olov Mellander. Med stöd av allusioner kan det fastställas att brevet skrivits den 25/12 1946. Wassings läsning av Stanislavskij gällde En skådespelares arbete med sig själv. Boken – med understrykningar och marginalmarkeringar – finns bland Wassings kvarlåtenskap i Rolf Wassings ägo. (Stanislavskijs memoarer, Mitt liv i konsten, översattes till svenska först 1951.)

[27] Per Lindberg, Ett teaterbibliotek. BLM 1943, sid. 28 ff.

[28] Per Axel Branner, Vår lilla teater, 1944, sid. 179.

[29] K.S. Stanislavskij, En skådespelares arbete med sig själv. Översättning från ryskan av Manja Benkow, 1944, sid. 102.

[30] Uppgifterna beträffande Wassings engagemang vid privatteatrarna grundar sig på teaterrecensioner i pressen (se AB den 8/10 1944 och SvD den 3/11 1944) samt på ett brev till avh. förf. den 8/12 1973 från regissör Sam Besekow. Det kan tilläggas att vid sidan av de två här nämnda skådespelen tycks Wassing, enligt en anteckning i "Självbiografiskt PM", även ha medverkat i Dramatikerstudions uppsättning av Brita von Horns och Elsa Collins pjäs "Aschebergskan på Wittsköfle", som hade premiär på Södra Teatern den 10/9 1944.

[31] Uppgifterna beträffande teaterverksamheten i föreningen Matteuspojkarna har hämtats ur följande nr. av tidskriften MP: 1935:2–3, 1936:1, 1936:2, 1938:1, 1941:3–4, 1945:1, 1945:4.

[32] Denna pjäs, som regisserades av Ingmar Bergman 1940, fick läggas ned två veckor före premiären, då en stor del av ensemblen blev inkallad till militärtjänst.

[33] Herbert Grevenius, En präst utan tro. RiR nr. 4, 1946, sid. 12.

[34] Sam Besekow skriver i ett brev till avh. förf. poststämplat 8/12 1973: "Men een ting mindes jeg at Åke kom mig imøde med en åbenhed som var han en broder jeg lige havde genset. I det år (då Misantropen spelades på Nya Teatern, d.v.s. 1944) kom vi meget sammen."

[35] Uppgifterna beträffande Gruppteatern grundar sig på intervjuer med Carl Olov Mellander den 18/10 1973 och Segol Mann den 27/4 1974 samt dessutom på ett samtal med Per-Axel Branner den 15/12 1973.

[36] Beträffande Gruppteaterns repertoar och Wassings medverkan däri, se följande tea-

terrecensioner i pressen: AB 7/11 1945, AT 27/2 1946 samt St.T. 27/2 1946.

[37] Premiär den 5/12 1945. Uppgiften om Wassings medverkan har hämtats ur min intervju med Segol Mann den 27/4 1974. Det kan nämnas, att Wassing på sid. 120—126 i MS XVIII, d.v.s. den otryckta romanen i teatermiljö, lämnar en redogörelse för hur berättelsens huvudperson gick tillväga, då han levde sig in i denna roll.

[38] Se Urban Skoglund, Teater trots allt, 1976, sid. 20.

[39] Enligt uppgift i ett bandinspelat samtal i mars 1974 mellan fyra av de skådespelare, som 1946 utgjorde Stockholms kretsteaters ensemble. Deltagare i samtalet var: Anna-Stina Osslund, Naime Arvestedt (f. Höglin), Rolf Tourd och Åke Wästersjö. Bandinspelningen gjordes för min räkning och har ställts till mitt förfogande av regissör Rolf Tourd, Lundevarv.

[40] Uppgifterna beträffande "Ung Teaters" uppsättning av Värnlunds "Skådespelaren" är hämtade ur följande källor:
a) Segol Mann i intervju den 27/4 1974.
b) Programblad till föreställningen i Folkets Hus Teater i Stockholm den 3/12 1947. (I Rolf Wassings ägo.)
c) Herbert Grevenius' kommentar i Programblad till Hälsingborgs Stadsteaters föreställning av "Skådespelaren" 1954. (Premiär den 4/11 1954.)
d) Följande pressrecensioner: AT, Sv.D, St.T och AB den 4/12 1947 samt Lidingö Tidning den 10/12 1947.

[41] Enligt Wassings kontrakt med Skansens Friluftsteater.

[42] I denna teatergrupp medverkade också Ingegerd Pettersson från Eskilstuna, som senare blev Wassings andra hustru. Uppgifterna om turnén har lämnats av henne i intervju den 23/3 1974.

[43] Uppgifterna om turnén med Stockholms kretsteater har hämtats dels i veckotidningen SE nr. 52, 1949, sid. 10 (Olle Norell, Med thespiskärra av märket Buick) samt dessutom i intervju med regissör Rold Tourd den 8/12 1973.

[44] Ett citat ur teaterveteranen Sven Ståls välvilligt entusiastiska recension av Wassings insats, då Ung Teater spelade Rudolf Värnlunds "Skådespelaren" 1947, ger en föreställning om Wassings energiska och högst personliga spelstil. Sven Stål skriver: "Skådespelaren, Åke Wassing, var till en början något av en chock. Han mera dansade, som en dervisch, än han gick, och armarna höjdes ideligen i en virvlande plastisk dans – men när han eldats upp och allt det inlärda avbördats, sköt hans tolkning kometlikt upp mot diktens himmel. Hans något dialektfärgade stämma behandlades virtuost, med schatterande nyanser av ursprunglig och sann kulör. Vissa moment, författarens bästa, blev också hans bästa. Förvisso en originell och fascinerande talang. Herr Wassing kommer säkert att bana sig väg fram dit han vill nå. I sitt slag var hans debut en liten sensation och utan tvekan den mest personliga företeelsen som denna säsongs teaterhändelser skänkt oss." Sven Stål, Gammalt för de unga och ungt för de gamla. Skolbarnsteater och Ung Teater. Lidingö Tidning den 10/12, 1947.

[45] Segol Mann i intervju den 27/4 1974.

[46] Signaturen "Clip" i St.T den 16/2 1945. Rubrik: "Teaterdiskussion på Högskolan."

[47] Signaturen "Soj" i Sv.D den 16/2 1945. Rubrik: "Ny guldålder i svensk teater?"

[48] Segol Mann meddelar i intervjun den 27/4, 1974 att Åke Wassing vid något tillfälle berättade, att han hade sökt upp Sam Besekow och att de två vid detta första sammanträf-

fande hade haft ett mycket långt samtal. Besekow å sin sida nämner endast i ett brev till mig, att han "kente ham (Å.W.) fra Per Axel Branners Lille Teater, hvor han spillede en tjener i Molieres Misantropen". Brevet poststämplat den 8/12, 1973. Jfr. ovan not 34.

[49] Se avh. sid. 23.

[50] Wassings första äktenskap hade upplösts på våren 1948. Han hade haft några kortare anställningar, dels som cykelbud, dels vid Skansenteatern och dels vid Posten, och han hade enligt egen uppgift lyckats spara ihop en summa på 800 kronor. På hösten 1948 gör han nu en resa i Europa under ett par månader på så sätt att han tar tåget till Neapel, dit han också har polleterat sin cykel, varefter han cyklande beger sig åter mot Norden. Han tycks ha levt mycket sparsamt under denna resa, och hans största intresse, utom att studera folklivet, tycks ha varit kyrkobyggnader och kyrkokonst. Wassing har berättat om denna resa bl.a. i ett radioprogram på julaftonen 1960. Programmet hade rubriken "Sant och sannolikt" och utgjordes av ett samtal mellan Åke Wassing, Peder Sjögren, Gabriella Garland och Gunnar Wersén. Mina uppgifter om resan är hämtade från detta program samt från en intervju med Ingegerd Wassing den 3/1, 1974.

Det kan tilläggas, att Wassing hänvisar till sina erfarenheter från denna resa, då han i en artikel i Expressen den 9/2 1950 pläderar för att kyrkorna i Sverige hålls öppna för besökare under alla tider på dygnet. Artikeln har rubriken "Gud på bestämda tider", och i en ingress sägs det att artikelförfattaren kallar sig "religiöst indifferent". Det kan vidare noteras, att Wassing i ett orubricerat och odaterat manuskript i kåserande form berättar om några episoder under vistelsen i Italien. (Manuskriptet, som finns hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo, kan inte med säkerhet dateras till tiden före romandebuten 1958, och det har av den anledningen ej tagits med i den manuskriptförteckning, som lämnas i en exkurs på sid. 151 ff i avh.)

[51] Den ymnigt förekommande dialogen i Dödgr. tillför skildringen åtskilliga värden; den ger bl.a. närhetskänsla åt personskildringen och fart åt framställningen. Samtidigt måste man konstatera, att dialogstilen i Dödgr. i *vissa* avsnitt ter sig mekanisk; dialogen är ibland föga individualiserad. I kapitel tre t.ex. kommer berättaren i samspråk med ett antal personer på den bondgård, som han besöker, och så gott som alla dessa personer har samma frejdiga ton i repliken som berättaren själv. Se t.ex. de svar som berättaren får av ladugårdskarlens hustru på sid. 66.

Ett annat karakteristiskt drag är att den ena parten i dialogavsnitten i Dödgr. endast får framföra ett antal "stickrepliker", som på ett effektivt sätt för skildringen framåt. Se t.ex. dialogen mellan far och son på fattighuset, sid. 135 ff.

Man kan vidare konstatera, att Wassing – förutom gängse metoder såsom samtal och utfrågning – även använder en del mindre vanliga utvägar just för att få tillfälle att skriva dialog. Berättaren för sålunda vid upprepade tillfällen samtal med sin egen "inre röst", ett berättargrepp som introduceras redan på sid. sju. Av samma slag är Alfreds dialog med Gud på sid. 307 och berättarens samtal med gravstenen, med den döde fadern samt med löven på kyrkogården i scenen på sid. 17 f.

[52] Karl Rune Nordkvist i intervju den 7/12, 1973.

[53] Av ett brev från morfadern till Åke Wassing, daterat januari 1947, framgår det att Wassing i ett brev kort tid dessförinnan lämnat budskapet om faderns död samt att han bett att få upplysningar om sin mors släkt. Av brevet kan vidare utläsas, att detta var den första kontakten, som Wassing haft med morföräldrarna på många år.

[54] Anteckningar i Mellanders dagbok för 1946 tyder på att filmsamarbetet första gången diskuterades den 3/12 1946. (Brev från C.O. Mellander till mig den 31/3 1974.)

[55] Ett exempel ges på sid. 59 i avh.

[56] MS I a, sid. 12. Jfr. Dödgr. sid. 168.

[57] MS I b, sid. 21.

[58] Se avh. sid. 9. Jfr. Selma Lagerlöf, Gösta Berlings saga. Skrifter av Selma Lagerlöf. Sthlm. 1933, sid. 252: "Otamd som snöstormen, stark som forsen . . ." samt sid. 384: "Jag är slagbjörnen på fjället, jag är snöstormen på slätten . . ."

[59] Brev till Carl Olov Mellander den 1/1 1947.

[60] Punkt nr. 6—13, med undantag av nr. 11, enligt uppställningen på sid. 17 i avh.

[61] Efter en granskning år 1974 av detta manuskript (MS III) samt ett bevarat fragment av en annan version av filmberättelsen om Elma skriver Åke Wassings vän, regissör Carl Olov Mellander: "Jag tror att 'Elma' (MS III) är tidigare än 'fragmentet'. 'Elma' verkar vara mera Åkes eget arbete, hans stil. Jag har tydligen bara fungerat som lyssnare och rådgivare och renskrivare." Brev till mig från Carl Olov Mellander den 15/6 1974.

[62] Jfr.ovan sid. 16 med not 54.

[63] Se ovan not 59.

[64] MS III, sid. 1.

[65] MS III, sid. 20.

[66] Se ovan not 59.

[67] Odaterat brev till C.O. Mellander. En ungefärlig datering kan ske på följande grunder:
a) Efter hälsningsfrasen inleds brevet med följande ord: "Sitter och arbetar med de uppgifter du gav mig . . .
b) I Mellanders dagbok för 1947 finns den 5/2 följande anteckning: "Ger honom (Wassing) arbetsuppgifter."
c) Den sista noteringen i Mellanders dagbok beträffande filmsamarbetet med Wassing är gjord den 17/4 1947. Manuskriptet avhämtades denna dag hos regissör Ivar Johansson, Europafilm.
Brevet, som uteslutande handlar om filmmanuset, har troligen skrivits mellan den 5/2 och 17/4 1947.

[68] Jfr. ovan sid. 12.

[69] Denna version, som nu finns hos C.O. Mellander, Tyresö, och som således är ett resultat av Wassings och Mellanders gemensamma ansträngningar, hade samma dag — den 8/3 1947 — visats upp och försetts med Notarius Publicus' stämpel och sigill. Eftersom manuskriptet inte enbart kan tillskrivas Wassing, har det ej tagits med i den manuskriptförteckning, som lämnas i en exkurs på sid. 151 ff i avh.

[70] Se ovan not 67.

[71] MS V, sid. 56.

[72] MS V, sid. 36—37.

[73] Se t.ex. artikeln "Det blev ett äreminne över mor" (av "Joson") i DN den 23/11 1958. En avvikelse från mönstret kan dock noteras. I Thomas von Vegesacks reportage om Åke Wassing i StT den 24/6 1962 anges ett filmmanuskript från slutet av 40-talet som utgångspunkt för författarskapet.

[74] Manuskriptet har ej återfunnits. Uppgifterna om sammanträffandet i Ångermanland har lämnats av Olle Norell i intervju den 14/3 1974. Jfr. äv. Olle Norell, Åkes nya värld. Idun nr. 44, 1958.

[75] Enligt Ivar Lo-Johanssons egen uppgift skedde upptakten "med sju reportageartiklar i tidn. 'Vi' våren 1949, fyra föredrag och en diskussion i radio hösten 1949, samt boken 'Ålderdom' samma höst." Ivar Lo-Johansson, Ålderdoms-Sverige, 1952, sid. 157, not 1. (Ålderdoms-Sverige omtryckt i Ivar Lo-Johansson, Stridsskrifter, del 2. Lund, tr. Falkenberg, 1974.)

[76] Åke Wassing, Mitt barndomshem – ett ålderdomshem. SE nr. 2, 1950, sid. 14.

[77] Jfr. Bidraget till pristävlingen i Hela Världen. Se not 4 ovan.

[78] Wassing, a.a. SE nr. 2, 1950, sid. 14.

[79] MS XVIII, VII, IX och XI resp.

[80] Kalendern Kentaur nr. 1, 1959, sid. 7–10.

[81] Brev till C.O. Mellander, Se ovan not 67.

[82] MS VI, sid. 47–52.

[83] Jfr. MS IIb. Se Exkurs sid. 152.

[84] MS II, sid. 48.

[85] Åke Wassing, Mitt barndomshem – ett ålderdomshem. SE nr. 2, 1950, sid. 14.

[86] AT den 6/7, 7/7, 12/7 och 16/7 1951. Jfr. Ivar Lo-Johansson, Ålderdoms-Sverige, 1952, sid. 135–143 (Mörkläggningen av ålderdomshemmen).

[87] Brev från Ivar Lo-Johansson till avh. förf. den 15/12 1973. Jfr. Dödgr. sid. 6 f.

[88] Odaterat brev till rektor Set Poppius. I brevet tackar Wassing rektor Poppius för den nyligen avslutade höstkursen vid Poppius Journalistskola och ber samtidigt att få anmäla sig till vårkursen. Wassing var elev vid Poppius Journalistskola höstterminen 1951 och vårterminen 1952.

[89] Artiklarna samt övrigt material från tiden vid journalistskolan i Rolf Wassings ägo.

[90] Brev till rektor Set Poppius den 14/6 1957.

[91] Wassings förkärlek för att berätta i dialogform bör ses mot bakgrund av att hans lektyr i ungdomen i så hög grad bestod av skådespel. Jfr. ovan sid. 14. Manuskripten med de första litterära försöken visar emellertid, att det skulle dröja ett antal år, innan Wassing begagnade sig av denna berättarteknik. Jfr. ovan sid. 16.

[92] MS VII och VIII. Se Exkurs sid. 156.

[93] Hjalmar Ericson i intervju den 6/6 1974.

[94] Ingegerd Wassing bekräftar i en intervju den 3/1 1974, att Wassing läste Bibelns skrifter med stort intresse under de år då Dödgr. växte fram.

[95] Bertil Kjellvestad i intervju den 17/6 1977. Kjellvestad lärde känna Åke Wassing först efter det att Wassing hade slagit igenom som författare 1958, men det är Kjellvestads bestämda intryck, att Wassings beundran för Andersen Nexø grundade sig på läsupplevelser från tiden före romandebuten.

[96] Söderhamns-Kuriren den 3/10 1958. Se bl.a. äv. Östersunds-Posten den 17/2 1959. Man noterar att Wassings läsning – sedan intresset för böckernas värld väl hade väckts – i relativt stor utsträckning stämmer överens med de litterära referenser, som lämnas av självlärda författare i de självbiografiska skissböckerna Ansikten (1932), Mitt möte med boken (1943) och Avsikter (1945). Se Litteratur och samhälle. Meddelande från Avd. för litteratursociologi vid Litteraturhistoriska institutionen i Uppsala, nr. 47, årgång 4, 1968.

[97] Odaterat brev till Tore Eriksson. Åtskilliga allusioner tyder på att brevet skrivits i dec. 1951.

[98] Jfr. äv. intervjuartikel signerad "Colomba" (Eva von Zweigbergk) i DN den 29/9 1959.

[99] Alldeles unikt är det ju eljest inte att författare, åtminstone under någon period, anlägger en nedvärderande attityd till fiktionslitteraturen. Strindbergs inställning vid mitten av 1880-talet är ett bekant exempel, och det kan som ytterligare illustration nämnas, att Laxness i en radiointervju den 23/5 1976 uttryckte sig extremt nedvärderande om skönlitteratur överhuvud taget. Programmets rubrik var: "Självbiografi? Allt det jag upplevt står i mitt pass!" Jfr. vidare Hjalmar Söderberg. Se Bure Holmbäck, Det lekfulla allvaret. Studier över erotiska och polemiska motiv i Hjalmar Söderbergs roman Den allvarsamma leken mot bakgrund av hans tidigare författarskap, 1969, sid. 273 ff. Det kan slutligen nämnas, att Artur Lundkvist i en tidningsrec. av en brevutgåva beskriver hur avsiktligt ointellektuell och olitterär John Steinbeck förhöll sig – i varje fall i ett tidigare skede av sitt författarliv – och hur relativt ringa beläst han var, också i den samtida amerikanska litteraturen. (Artur Lundkvist, Steinbecks brev tecknar hans liv som en evig kamp i mot- och medvind. DN den 29/3 1976.) Wassings attityd torde ha sin närmaste motsvarighet i inställningen hos denna amerikanska diktartyp.

[100] Brev från f. chefredaktören P.G. Peterson till mig den 8/11 1973.

[101] Manuskript i Rolf Wassings ägo. Det kan inte med säkerhet sägas, att "Backstugan" skrivits före romandebuten 1958. Av den anledningen har manuskriptet ej tagits med i den manuskriptförteckning, som lämnas i en Exkurs i avhandlingen.

[102] Författarens besök i "backstugan" som skall rivas skildras i romanen på sid. 124–126.

[103] Jfr. ovan sid. 16 med not 53.

[104] Enligt en anteckning i Ingegerd Wassings dagbok för 1956 var makarna Wassing samtidigt med Johan Hjelm på besök hos en moster till Åke Wassing i Särna under den nämnda tiden. (Meddelat av Ingegerd Wassing vid samtal den 18/9 1974.)

[105] Brev till May Lise Westelius våren 1957. Se ovan kap. I, not 5.

[106] Dessa fakta framgår av det tidigare omnämnda kortbrevet samt av ytterligare tre brev. Avsändare är f.d. grannar i Annefors samt två personer, som under olika perioder innehaft uppdraget som barnavårdsnämndens ordförande i Bollnäs. (N. Jansson, A. Rehnström, H. Hansson och L. Tillgren.)

[107] Avskrifterna utgörs av bouppteckningsprotokoll efter följande släktingar till Åke Wassing: farfar (död 1911), faster (död 1925), fasters make (död 1946) samt faster (död 1952). Dokumentkopiorna har daterats vid vidimeringen.

[108] Avskriften är gjord på ett papper med vattenstämpel 1950, och längst ned på dokumentets tredje sida finns antecknat med bläck: "Saknas sonen Karl Åke f. 18/6 1919 såsom bröstarvinge ... intygar Åke Wassing 1954."

[109] I en passus i protokollet talas det om "den ordinarie boupptecknin gen", som hade ägt rum tidigare samma år. Själv har Wassing undertecknat sitt protokoll: "Efter bästa förstånd och i bästa välmening." Till de dokumentförvärv, som här har redovisats, får så läggas de fynd, som berättaren enligt skildringen på sid. 280 i Dödgr. gjorde vid besöket i den förfallna fäbodvallen. Ingegerd Wassing bekräftar i ett samtal den 27/11 1975 att Wassing vid ett av sina besök i fäbodvallen i Ändalösa i Anneforstrakten i Hälsingland tog vara på en del dokument. Detta besök kan enligt Fru Wassing med ganska stor säkerhet dateras till juni 1952.

[110] Orden återfinns i ett brev, som ursprungligen sänts till Åke Wassing från Göte Eriksson i Nässjö. Av allt att döma har Wassing återsänt brevet till Eriksson med maskinskrivna kommentarer mellan raderna, och slutligen har Eriksson sänt det tillbaka till Wassing och därvid själv skrivit en del kommentarer med bläck. Brevet är daterat "Onsdag 15 september" och det låg bland Wassings efterlämnade papper i ett kuvär, på vilket årtalet 1954 i poststämpeln kan urskiljas.

[111] Brev från Landsarkivet i Uppsala till Åke Wassing, daterade 28/2 1957 resp. 23/5 1957 (Walter Ljusterdal resp. Gunnar Fritzell).

[112] Enligt uppgift från Hjalmar Ericson i intervju den 6/6 1974. Ericson stöder sin datering på dagboksanteckningar 1957. Släkttavlan återges i beskuret skick i en bilaga i avh.

[113] Brev till May Lise Westelius. Se ovan kap. I, not 5 och 105.

[114] Jfr. nedan Käll- och litteraturförteckning, Otryckt material, I:3.

[115] Ingegerd Wassing i intervju den 23/3 1974. Åtminstone två av de brända manuskripten innehöll, enligt Ingegerd Wassing, mellan 300 och 400 sidor. Jfr. Wassings egna intervjuuttalanden. Se t.ex. Dag Lindberg, Söndagsporträttet i St.T. den 5/10 1958 eller Olle Norell, Åkes nya värld i Idun nr. 44, 1958.

[116] Odaterat brev till Tore Eriksson, Brevet innehåller allusioner på Wassings verksamhet som schlagerkompositör och kan därför dateras till 1952.

[117] Meddelat av Ingegerd Wassing vid samtal den 18/9 1974.

[118] Meddelat av Fru Judit Eriksson i samtal den 16/9 1974.

[119] DN den 23/11 1958. Jfr. Dödgr. sid. 7.

[120] Otryckt version av artikel för RiR. Se avh. sid. 106 med not 30.

[121] Ingegerd Wassing i intervju den 23/3 1974.

[122] Häftet med de 11 bladen har uppenbarligen legat till grund för en otryckt novell med titeln "Josef kolares sista kärlek". På manuskriptet till denna novell finns antecknat "ÅW-72", och de ändringar och tillägg som finns i häftet har säkerligen gjorts i samband med denna bearbetning 1972. Häftet har m.a.o. tjänat som koncept, då novellen skrevs. (Häftet och novellmanuskriptet hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo.)

[123] Tidningen Folket. Som exempel på Wassings produktion av visor och schlagers kan man nämna den kända visan "Se nu tittar lilla solen in igen" och hambon "Farfar och jag".

[124] Fragment av ett brev till Tore Eriksson. Ett par ord om Ingegerd Wassings förvärvsarbete tyder på att brevet skrivits vid mitten av 50-talet, och följande passus gör det troligt att dateringen kan preciseras till hösten 1956: "Ledamöterna har valt ut Nobelgubben i litteratur nu. Inte en bokhandel i Sthlm hade en bok av honom därför att ingen visste vem han var knappast."

[125] Odaterat brev till Tore Eriksson. Följande två citat visar emellertid, att brevet torde ha skrivits på senhösten 1956:
a) "Förbannat trevligt jobb du skickade. Trevligt uppslag och inte ett ord för mycket eller för lite. Så där jobbar en journalist år 1956."
b) "Här har hänt en olycka nu . . . restskatten föll in."

[126] Se notis i SvD den 30/10 1956 under rubriken "Elevteatertrupp spelar Bergman".

[127] Odaterat brev till Tore Eriksson, senhösten 1956.

[128] Brev till Carl Olov Mellander den 14/6 1957.

[129] Brev till Set Poppius den 14/6 1957. Jfr. ovan sid. 25.

[130] Åke Wassing, Slottet i dalen, 1960, sid. 68—70.

[131] Jfr. ovan sid. 19.

[132] "Dödgrävaren" är daterad januari 1957 och "Presidenten" februari samma år.

[133] Meddelat i intervju den 6/6 1974 av Hjalmar Ericson, som från mitten av april till mitten av september 1957 hade tillfällig bostad i fastigheten Bergsgatan 4 i Stockholm och under denna tid hade dagliga kontakter med Åke Wassing. Ericson stöder sig i viss mån på samtida dagboksanteckningar.

[134] Olle Norell (i intervju den 14/3 1974) liksom Ingegerd Wassing (i intervju den 23/3 1974) uppger att Åke Wassing upplevde olyckan som ett memento mori: han ville efter denna händelse till varje pris skynda sig att utföra det arbete, som han ansåg vara sin främsta livsuppgift.

[135] Meddelat av Ingegerd Wassing i samtal den 10/12 1974.

[136] SvD den 21/12 1958.

[137] Odaterat brev till Olle Norell.

[138] Som en första presentation överlämnades inledningskapitlet för genomläsning på vårvintern 1958 av Åke Wassings hustru, som sedan flera år var anställd vid Almqvist & Wiksell/Gebers. Just detta kapitel hade då nyligen arbetats om i flera repriser. (Ingegerd Wassing i intervju den 23/3 1974.)

[139] Meddelat av fru Disa Törngren i samtal den 12/10 1973.

[140] Här bortses från ett antal mycket obetydliga markeringar på vissa av de återstående 14 bladen. Manuskriptbunten i Rolf Wassings ägo.

[141] Fyra ändringar har företagits utan att någon markering på motsvarande sida i de 42 bladen föreligger. Det är omöjligt att avgöra om detta skett på författarens eget initiativ eller efter muntligt samråd med någon av förlagets medarbetare.

[142] Brev till avh. förf. den 14/5 1974.

[143] Avsnittet börjar fem rader uppifrån på sid. 421 i manuskriptet och avslutas något ovanför mitten på sid. 423. Sid. 422 saknas. Uttrycket "gräddskumskulturen" och en anspelning på "gräddfatet" på sid. 236 i Dödgr. torde gå tillbaka på skildringen i det utelämnade avsnittet.

[144] Sid. 632 i manuskriptet.

[145] Se ovan not 142.

[146] Den sista renskrivningen av manuskriptet gjordes hos vännerna John och Vera Frykholm i Ockelbo. Av ett brev till May Lise Westelius skrivet därifrån i april 1958 framgår det att Wassing med bestämdhet räknade med att ha arbetet avslutat i maj.

[147] Se Nyheter från Almqvist & Wiksell/Gebers, nr. 2, 1958.

[148] Redan i mitten av oktober 1958 annonserade förlaget att ny upplaga var i tryck, och i februari och mars 1959 placerade sig Dödgr. på dagstidningarnas bestseller-listor i sällskap med bl.a. Pasternaks Doktor Zjivago och Sara Lidmans Regnspiran. (Se Sv.D. den 2/3 1959 och Expr. den 9/4 1959.) 1960 kom så Dödgr. i Bonniers Folkbibliotek i en upplaga på 35.000 ex., följd av nya upplagor 1962 (8.000 ex.), 1964 (10.000 ex.) och 1967 (10.000 ex.). (Brev från Bonniers Förlags Arkiv/Barbo Ek/till avh. förf. den 14/1 1980.)

Kapitel II.
Dokumenten och den dokumentära frågan

[1] Jfr. Dödgr. sid. 9 och sid. 280 f. Se även ovan kap. I, not 109.

[2] Därutöver finns bland Wassings efterlämnade papper också ett antal avskrifter, som författaren själv har gjort av olika handlingar; det gäller bl.a. inventarielistor. Jfr. nedan kap. II, not 39.

[3] Citaten återfinns i kapitel 1 samt i kapitlet 11—16. Citaten på sid. 16 och 134 torde vara pseudo-dokumentära. Det kan också nämnas, att den saga som berättaren läser för Josef i slutet av kap. 10 (sid. 282 ff) är en återgivning i nära anslutning till texten i Albrekt Segerstedts sagosamling Svenska folksagor och äfventyr, 1884, sid. 204 f. Segerstedts sagosamling finns bland Wassings kvarlåtenskap, nu i Rolf Wassings ägo.

[4] Det kan tilläggas, att Pål redan cirka 50 sidor tidigare har fått göra sin första propå beträffande "hälsingestället". På sid. 316 säger han till Alfred: "Gör dig fri och sälj. Vad ska du ha för hälsingestället. Får jag komma och bjuda? Får man se?"

[5] Se även referatet av vittnesberättelsen på sid. 351 i romanen.

[6] Drabbningen kommenteras vid ytterligare tre tillfällen i romanen, nämligen på sid. 375, 387 och 401.

[7] Det kan särskilt noteras, att det inte heller i MS I nämns något om slagsmålet. Däremot sägs det i detta manuskript, att fadern sköt skarpt med pistol och kastade möbler omkring sig. (MS Ib, sid. 28 ff.)

[8] MS III. Se Exkurs sid. 154.

[9] Inledningskapitlets första 11 sidor i Dödgr. t.o.m. sid. 16 kan beskrivas som ett slags exposition. Situationen klargörs, och berättaren anger flera av de frågor, som för honom utgör drivkraften i de efterforskningar som senare skildras. På sid. 13 heter det: "Vad jag däremot aldrig förstått var hur min far, trots respekten för kolaren, kunnat påstå att han klått upp jätten . . ."

[10] Formellt är det endast vid ett tillfälle som rättegångsskildringarnas karaktär av dokumentreferat framhålls. På sid. 350 heter det: "Och nu till kolkojsvittnet numro ett, som enligt protokollen kallats för att bevisa . . ."

[11] Sid. 348: "Den sista anmärkningen är mycket intressant, därför att det i brevet som han satt sitt namn under står att det varit min mor som stigit upp och släckt. Han förnekar

alltså här vad han nyss svurit på som ett ofrånkomligt faktum."

Sid. 349: "Hur mycket minns jag då själv av detta brev eller bud till Elis? Ingenting. Men om jag verkligen hade burit ett brev till pigan som hon vägrat att överlämna till Elis, hur kunde hon då känna till brevets innehåll, så att hon själv hade fått anledning att kalla på sina vänner från bruket?"

Sid. 350: "Men varför hade inte Hovrättsnotarien kallat in pigan till tinget . . . Och varför hade han inte velat höra Elis? Och slutligen . . . varför blev det aldrig efterfrågat vem som egentligen författat det maskinskrivna brevet . . ."

Sid. 351: "Men inte heller de båda kolkojsvittnena verkar helt övertygande. När vittnet numro två fått upprepa ord för ord vad det första vittnet sagt, blir han plötsligt avbruten av domaren som ansätter honom med särskilda frågor, varpå vittnet gör helt om . . ."

[12] Beträffande Rosen på tistelön, se Alf Kjellén, Emilie Flygare-Carlén. En litteraturhistorisk studie, 1932, sid. 200 ff, och beträffande Guds vackra värld, se Jerker Engblom, Förbrytarskildringen i Martin Kochs "Guds vackra värld". Svensk litteraturtidskrift 1966, sid. 75–80. Jfr. Jerker Engblom, Martin Koch, Andreas Bjerre och förbrytarpsykologin i Guds vackra värld. Samlaren 1954, sid. 133–168.

[13] Sverker Göransson skriver i en uppsats: "Det är nästan ett slags källkritik Eyvind Johnson låtsas bedriva i romaner som Strändernas svall, Drömmar om rosor och eld och Molnen över Metapontion." Sverker Göransson, Berättartekniken i Eyvind Johnsons roman Molnen över Metapontion. Samlaren 1962, sid. 70.

[14] Lars Peter Rømhild, Dokumentarismen i litteraturhistorisk perspektiv. Meddelelser fra Dansklaererforeningen nr. 3, 1974, sid. 302. Jfr. Rolf Yrlids uppsats Dokumentariskt credo i BLM nr. 5, 1976 sid. 284–288, där ytterligare ett antal av de senaste årens förslag till definition av begreppet "dokumentärroman" kommenteras och diskuteras.

[15] Kap. 1 samt kap. 11–16.

[16] Ett par exempel kan tjäna som illustration. Thorkild Hansens roman, som förutom på otryckt material grundar sig på ett 20-tal redovisade källskrifter, skildrar en dansk expedition till den arabiska halvön åren 1761–67. Som expeditionens kontaktman med regeringen i Köpenhamn fungerar det danska sändebudet i Konstantinopel, von Gähler. På sid. 131 analyseras ett av von Gählers brev: "I denne passage fejrer von Gählers saerlige diplomatiske logik nye triumfer. Efter en serie intetsigende komplimenter fremsaetter han en uhørt diskrimination af hele det svenske folk, hvis karakter han finder vulgaer. Det beviser kun, at han selv maatte vaere det; alvorligere er det jo, at han i den saetning, der følger umiddelbart efter . . ." Här dras alltså slutsatser ur ett citerat brev. Vid andra tillfällen ådagaläggs den spörjande och diskuterande berättarhållning som uppmärksammats i Dödgr. I inledningsscenen i Thorkild Hansens roman befinner sig den lilla gruppen av expeditionsmedlemmar i en roddbåt på väg ut till det väntande skeppet på Köpenhamns redd. På sid. 9 heter det: "Man maa da ogsaa nok forestille sig, at der hersker en vis tavshed imellem dem, mens de nu staar i robaaden og ser ud mod skibet. De skal til Det lykkelige Arabien, men ingen af dem ser ud til ad vaere rigtig lykkelige ved tanken. Det fjerne og ukendte virker saa tillokkende, men den dag, man giver efter, faar man som regel at se, at det ogsaa har et truende ansigt. Det er den ene side af sagen. Den kan vi kun gaette os til."

Ett annat avgörande moment i berättelsen föreligger, då man har nått den afrikanska kusten och är beredd att stiga iland i Alexandria. I följande betraktelse kommenteras två av resenärernas hemliga mellanhavande med ett par turkiska slavinnor ombord: "Saadan er situationen aftenen før, de for første gang skal saette foden paa arabisk grund. Da de staar op den følgende morgen, konstaterer baade Forsskål og Niebuhr i deres dagbøger, at de unge slavinder, som den sidstnaevnte skriver, 'i største stilhed er blevet afhentet i nat-

tens løb'. Saetningen klinger saa vemodigt paa detta sted, hvor den danner afslutningen paa den lange rejse fra København, og samtidig faar os til at taenke paa de unge pigers videre skaebne. Maaske har Niebuhr og Forsskål gjort sig de samme tanker. Maaske er Forsskål den morgen, de fandt kvindernes kahytter tomme, ved tanken om de farer, der nu truer ekspeditionen, kommet til at huske sit eget spørgsmaal fra rejsens begyndelse." (sid. 88)

För ytterligare illustration av berättarattityden i Det lykkeliga Arabien, se bl.a. sid. 10, 86 och 183.

[17] Enligt denna är författarens "närvaro i verket" mer eller mindre omärklig. Detta anses vara ett karakteristiskt drag i den realistiska romanen fr.o.m. Flaubert och kan ses som en konsekvens av tendensen att favorisera den sceniska gestaltningen, "showing instead of telling". Litteraturteoretiska standardverk i frågan är bl.a. Percy Lubbock, The Craft of Fiction (1921) och J.W. Beach, The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique (1932). Jfr. den polemiska inställningen i Wayne C. Booths arbete The Rhetoric of Fiction (1961).

[18] Se Exkurs sid. 151 f.

[19] Bl.a. avses följande böcker i Ludvig Nordströms produktion: Fyrskeppet (1922), Landsortens problem (1925), Stor-Norrland (1927), Bonde-nöden (1933), Lort-Sverige (1938) och Sveriges guldkust (1939).

[20] John Dos Passos, The 42nd Parallel (1930; sv. övers. 1932), Nineteen nineteen (1932; sv. övers. 1939) samt The big Money (1936).

[21] Situationen beträffande sovjetrysk litteratur i svensk översättning så sent som 1947 framgår av Nils Åke Nilsson, Sovjetrysk litteratur 1917–1947, sid. 213 ff. Av kapitlet "Femårsplanslitteraturen", sid. 135 ff i Nilssons bok, framgår det att dokumentcitat framför allt hör hemma i de "produktionsromaner", som skrevs i Sovjet under 1930-talets förra hälft. "Fakta", skriver Nilsson på sid. 137, "var ett av de stora slagorden, och författarna skydde inte att i sina romaner införa långa autentiska rapporter, statistiska tabeller och tekniska beskrivningar." Merparten av de böcker, som nämns i detta avsnitt om femårsplanslitteraturen, saknas dock bland de till svenska översatta verken som finns förtecknade i bokens slut.

[22] Gunnar Eidevall, Vilhelm Mobergs emigrantepos, 1974.

[23] Ingegerd Wassing i intervju den 25/5 1974. Andra exempel på dokument-citerande skönlitteratur, som man bör kunna räkna med att Wassing läst, är Martin Kochs Timmerdalen (1913), Ivar Lo-Johanssons Analfabeten (1951) och Jan Fridegårds Lyktgubbarna (1955). Varken Mobergs utvandrarböcker eller de här senast nämnda verken innehåller dock tillnärmelsevis så många dokumentcitat eller dokumentreferat som Dödgr.

[24] Brev till avh. förf.

[25] Aksel Sandemose, Det gångna är en dröm, 1944. Norsk utgåva 1946 med titeln "Det svundne er en drøm".

[26] Se t.ex. sid. 182 f.

[27] Odaterat brev till May Lise Westelius. Se ovan kap. I, not 5.

[28] Att så skett framgår av handlingen. Jfr. ovan kap. I, not 109.

[29] I materialsamlingen till tetralogiens tre sista delar finns bl.a. c:a 100 blad med anteckningar rörande socialvårdens historia. (Dessa anteckningar har tydligen också legat till grund för manuskriptet till ett föredrag, som finns bevarat bland de efterlämnade pap-

peren, och som författaren enligt dagboken började skriva den 10/4 1961.) Vidare finner man mängder av namn- och sakuppgifter om ålderdomshemmet i Bollnäs, ordnade under rubriker som "Lokaliteter våningsvis", "Kvinnor 27–30", "Tillfälligt folk på fattighuset" etc. och dessutom längre biografiska redogörelser, som tydligen ställts samman i anslutning till intervjuer.

[30] Se Dödgr. sid. 183 f samt sid. 193 f.

[31] Artikeln har rubriken "Ett egensinnigt bokval". Se ovan kap. I, not 10.

[32] Jfr. ovan Inledning, not 2..

[33] Signaturen "Sören Ruther" (Sören Fallberg), Ung hälsing romandebuterar. Bok från Bollnäs gör succé. Söderhamns-Kuriren den 3/10 1958.

[34] Se t.ex. följande framställningar: Eyvind Johnson, Om verkligheten i en roman. Vintergatan 1937, sid. 26–31; Hans Meyerhoff, Time in Literature, 1955, sid. 27; Francis R. Hart, Notes for an Anatomy of Modern Autobiography. I Ralph Cohen (ed.), New Directions in Literary History, 1974 samt Robert Scholes & Robert Kellogg, The Nature of Narrative, 1975, sid. 151 ff och sid. 256 ff.

[35] Karl-Erik Lundevall, Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program, 1953, sid. 91 ff.

[36] A.a. sid. 92.

[37] Ibid. Jfr. det klargörande resonemanget under rubriken "Of Truth in Literature", i det fjärde kapitlet av Hans Meyerhoff, a.a. Meyerhoff utgår från den uppenbara skillnaden mellan å ena sidan den sanningsupplevelse, som läsaren av ett litterärt verk erfar, då personer och händelser levandegörs på ett övertygande sätt mot bakgrund av de förutsättningar som råder i den diktade världen i det litterära verket i fråga, och å andra sidan de generella slutsatser och påståenden om tillvaron, samhället och människorna, som den litterära skildringen ger anledning till. Och, skriver Meyerhoff (sid. 124), "it is usually this inferential kind of knowledge that we mean when we praise literature for its cognitive contribution; when we believe, and rightly so, that the literary portrait, despite its uniqueness and single mindedness, yields insights into, or knowledge about, psychological and social processes explanatory of human behavior in general." ("Upplevelsesanning" i Lundevalls resonemang torde motsvaras av den förra typen av sanningsupplevelse i Meyerhoffs framställning.)

Meyerhoff frågar nu: "How does the primary meaning of truth in literature give rise to a secondary and derived one, with which it is often confused?" Och han konstaterar, att det är fråga om ett förlopp i flera etapper:

1) De konstnärligt fullödiga litterära skildringarna riktar inte bara uppmärksamheten på tidigare förbisedda fakta om människans tillvaro. "They also invent or 'make' *new* facts of life. The manifold of experience, its unique sensuous and emotional colors, tones, and values often assume the shape and 'reality' they have only by virtue of the shape they are given in the literary expression." (Sid. 128.)

2) Läsaren, som tar del av en sådan skildring, får något av en "aha upplevelse", just därför att det rör sig om en konkret konstnärlig gestaltning och inte ett abstrakt resonemang.

3) Gränsen för vår egen individuella kunskap om det mänskliga har därmed flyttats fram, och vi har "already taken a step beyond the object of art as such . . . we have 'generalized' at least to the extent that what was previously seen to be true within the aesthetic context is now also seen to be true within the context of our own lives." (sid. 130)

4) Det slutliga steget innefattar en mera långtgående generalisering av de nya erfarenheterna. "They now function in a way approaching the ordinary, general meaning of know-

ledge. . . . In short, we transcribe the literary discourse into a scientific discourse, even though this transcription may fall short of the model of knowledge in the exact sciences." (sid. 130.)

[38] Vid något tillfälle har författaren korsat över avsnittet från och med "jag blir en" och i stället skrivit dit ordet "skolkar".

[39] Förteckningarna är skrivna på linnepapper av ett slag som författaren, enligt fru Ingegerd Wassing, använde under en tid på 1950-talet. Uppgifterna i "Elmas behållning från Såsarv" har tydligen hämtats från ett utdrag av äktenskapsförordsprotokoll från 1929, som finns i Wassings dokumentsamling. I arbetshäftet "Axel och Elma" görs på sid. 14 en hänvisning till detta. I häftets auktionsredogörelse heter det: "Huset blev i det närmaste tomt, likaså uthusen. Men en del behöll Elma för vidare skötsel av gården. (Se hennes boupptecknin i samband med äktenskapsförordet till Adolf 1929)."

[40] Se Dödgr. sid 380 f.

[41] Brevet tidigare citerat på sid. 36 f ovan.

Kapitel III.
Tidsskiktningen och kompositionen

[1] A.A. Mendilow, Time and the Novel, 1972, sid. 14 ff.

[2] Ibid. Liknande utgångspunkter finner man i kap. 1 av Meyerhoff, a.a.

[3] Jfr. Meyerhoff, a.a. sid. 42 ff. samt sid. 113. Beträffande svensk litteratur, jfr. bl.a. Örjan Lindbergers kommentarer till Eyvind Johnsons böcker Romantisk berättelse (1953), Tidens gång (1955) och Romanen om Olof (1934–37) på sid. 559 i Örjan Lindberger, Eyvind Johnsons möte med Proust och Joyce. BLM 1960, sid. 554–563.

[4] Det rör sig således om något annat än de tillfälliga återblickar och inskjutna expositioner, som är så gott som oundvikliga, även i den mest traditionellt berättade historia.

[5] Wayne, C. Booth, The Rhetoric of Fiction, 1969, sid. 191.

[6] Ibid.

[7] Jfr. Mendilow, a.a. sid. 106: "The ultimate synthesis and the organisation of the parts into a satisfying whole are left to the reader."

[8] A.a. sid. 182.

[9] Staffan Bergsten, Time and Eternity. A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's Four Quartets, 1960, sid. 34. Jfr. dock Stig Bäckman, Den tidlösa historien. En studie i tre romaner av Eyvind Johnson, 1975, kap. IV, not 41.

[10] Se Mendilow a.a., bl.a. kapitel 13 fr.o.m. avsnittet "Duration and the continuous present". På sid. 230 t.ex. heter det: "Above all, *Orlando* exemplifies the principle that unites all Virginia Woolf's work: the immanence of the past in the present, the Bergsonian conception of the moment as the microcosm of life."

[11] Se Margaret Church, Thomas Wolfe: Dark Time. Publications of the Modern Language Association LXIV (sept. 1949), sid. 629–638.

[12] Stig Bäckman, a.a. Jfr. Staffan Bergstens recension i Samlaren 1976.

[13] Staffan Björck, Romanens formvärld, 1963, sid. 221. I Asmund Liens ingående analys av Det gångna är en dröm, där romanens kronologi rekonstrueras, kommenteras Staffan Björcks iakttagelse i bl.a. följande ordalag: "Staffan Björck antar at der er en sammenheng mellom komposisjonen i Det svundne er en drøm og den 'livstolkning' som ligger under. Det stemmer med de undersøkelser som her er foretatt. Men Björck sikter til en komposisjonsform hvor 'stoffet skiktas i en annan form än den kronologiska', og det stemmer icke. Stoffet i Det svundne er en drøm er ordnet i kronologisk form." Asmund Lien, Store John vender tilbake. Om Det svundne er en drøm av Aksel Sandemose. Edda 1965, sid. 366.

[14] Rolf Nyboe Nettum, Konflikt og Visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890–1912, 1970, Kapitlet "Sult". Jfr. Nettums analys i samma bok av tidsförhållandena i romanen Pan (1894). Här har i stället de tidsmässiga arrangemangen till uppgift att framhäva skillnaden mellan psykologisk tid och fysikalisk tid.

[15] Bertil Romberg, Minnen från Saron. Jagberättarfiktionen i Walter Ljungquists roman Liljor i Saron. Svensk litteraturtidskrift 1957, sid. 120–128.

[16] A.a. sid. 128. Hur tidsskiktningen i Liljor i Saron ter sig i ett antroposofiskt perspektiv, demonstreras av Bengt Nerman i uppsatsen "Fånge på en ö i tiden" i Nordisk tidskrift nr. 1, 1956, sid. 38–47.

[17] Björck, a.a. sid. 219 f.

[18] Bertil Romberg, Studies in the narrative technique of the first person novel, 1962, sid. 4.

[19] A.a. sid. 95. Jfr. sid. 62 f.

[20] Norman Friedman, Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept. Publications of the Modern Language Association of America, 1955, sid. 1174. Jfr. Romberg, a.a. sid. 25 ff. bl.a.

[21] Ytterligare bekräftelse kan inhämtas på sid. 244, där det heter: ". . . först nu 25 år efter mina föräldrars skilsmässa . . ." Skilsmässan fick, enligt skildringen på sid. 497 f i romanen, laga kraft i september 1927.

[22] Se även Dödgr. sid. 80 och 209.

[23] Perspektiv nr. 2, 1961, sid. 63.

[24] Se Erland Lagerroth, Romanen i din hand, 1976, avsnittet "Processens principer och romanens innebörd" sid. 143 ff.

[25] Björck, a.a. sid. 219.

[26] A.a. sid. 218.

[27] Jfr. Gustaf Hellström, Snörmakare Lekholm får en idé, 1927, sid. 16. Det heter där om dr. Holmes: "Han gick av och an på sitt hotellrum. Det myllrade inom honom av minnen, tankar, känslor och frågor, som det skulle taga en bok att beskriva. Ty i dem låg hela hans egen historia, hans föräldrars, hans syskons, hans släkts. Och det är om dessa tankar och känslor och det sätt, på vilket verkligheten besvarade hans frågor, som denna bok handlar."

[28] Jfr. Bengt Tomson, Gustaf Hellström och hans väg till Snörmakare Lekholm får en idé, 1961, sid. 183 och sid. 212. Jfr. även Algot Werins uppsats "Gustaf Hellström som berättare" i Svensk litteraturtidskrift 1943, sid. 109 ff. Jfr. även en formulering på sid. 105 i samma uppsats, där det sägs om Hellström, att han efter de många utlandsåren "hade ett

behov att klarlägga ursprunget, sin personlighets rötter, alldeles som den hemvändande svenskamerikanen Charles Holmes i Snörmakare Lekholm får en idé".

[29] Se Hellström, a.a. sid. 25 ff. och 137 ff. resp. sid. 27 f. och 301 f.

[30] Tomson, a.a. sid. 178.

[31] Här och fortsättningsvis ansluter jag mig, då det gäller uttrycket "sekundärberättelse", till Bertil Rombergs språkbruk. Se Romberg, a.a. sid. 7.

[32] Se Dödgr. bl.a. sid. 8, 10 f, 35 f, 99 och 255.

[33] Se Dödgr. bl.a. sid. 68, 86, 124 och 321.

[34] Se Dödgr. bl.a. sid. 34, 79, 135 ff och 167.

[35] Beträffande tidsramen, se Dödgr. sid. 167, 180, 287 och 497 f.

[36] Mendilow, a.a. sid. 106.

[37] Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, 1975, sid. 44 f. Se även kap. B II i den första avdelningen av Lämmerts arbete: "Die Gegenwart des Erzählers".

[38] Björck, a.a. sid. 18.

[39] Se t.ex. sid. 67 f, 102 och 125 f.

[40] Se t.ex. sid. 225 f och 233 f.

[41] Walter Ljungquist, Liljor i Saron, 1952, sid. 56 ff.

[42] Bertil Romberg. Minnen från Saron. Jagberättarfiktionen i Walter Ljungquists roman Liljor i Saron. Svensk litteraturtidskrift 1957, sid. 126.

[43] Avsnittet innehåller också en kort kommentar i tidsplanet A på sid. 120 f samt en lika kort hänvisning till ett tidigare besök på gården "på min fars begravningsdag". (Sid. 119.)

[44] Jfr. Peter Hallberg, Om bildspråket i Harry Martinsons Nässlorna blomma. I Nordisk Tidskrift, häfte 2, 1975. Se särskilt sid. 84 f.

[45] Se t.ex. Scholes & Kellogg, a.a. sid. 259 ff.

[46] Synvinkeln är i viss mån Påls på sid. 141, Alfreds på sid. 142—143 och Hilmas på sid. 144 i Dödgr.

[47] Jfr. denna avh., kapitel V. Se bl.a. sid. 127 ff.

[48] Det kan tilläggas, att det i början av kapitel sex också finns en antydan till spex och lek med romanfiktionen i scenen vid dopskålen på sid. 147.

[49] Erland Lagerroth, Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson, 1958, sid. 28.

[50] Lagerlöf, a.a. sid. 195.

[51] Se Bengt Nerman, Den skapande processen. En studie i Walter Ljungquists diktarmetod, 1976, bl.a. sid. 344 med not 12 samt sid. 396.

[52] Se t.ex. Robert Richardson, Literature and Film, 1969.

[53] Mendilow, a.a. sid. 53.

[54] Jfr. Eisenstein, som pekar på uppenbara likheter mellan filmkonsten och Dickens' berättarteknik i kap. "Dickens, Griffith and the Film Today" i Sergei Eisenstein, Film

Form, 1949. Jfr. äv. Richardson, a.a. I de tre första kapitlen i Richardsons bok lämnas en redogörelse för den litterära bakgrunden till filmens berättarteknik.

Att filmkonsten dessutom står i ett omedelbart beroendeförhållande till 1800-talets melodramteater visas i Rune Waldekranz, Så föddes filmen, 1976. I en uppsats i Samlaren skriver Waldekranz: "Filmens återblicksteknik är ett arv från melodramteatern, det är också parallellmontagets snabba, spänningsstegrande kast i tiden." (Rune Waldekranz, Film och litteratur. Samlaren 1976, sid. 70.)

[55] Mendilow, a.a. sid. 53.

[56] BLM 1952, sid. 595.

[57] A.a. sid. 596.

[58] I Romanens formvärld framhåller Staffan Björck vid ett flertal tillfällen, att filmkonsten påverkat romanförfattarnas berättarmetoder. "Filmen själv", skriver Staffan Björck, "arbetar ju gärna med denna fiktion, att hela den centrala scenföljden eller delar av den är en svit minnesbilder som träder fram för den fantasiförsjunkna ledfiguren." Björck, a.a. sid. 158. Beträffande filmkonventionen att markera ett kronologiavbrott med övertoning, se t.ex. Peter Schepelern, Den fortaellende film, Khvn. 1972, sid. 267 f.

[59] Jfr. Exkurs sid. 153. En primitiv variant av "övertoningsförfarandet" kan studeras i inledningen till MS V, ett romanutkast från 1949. Se Exkurs sid. 155.

[60] Ett exempel från sid. 3 i MS III. Elma är i sitt hem tillsammans med fadern och resonerar om det barn hon väntar med sin fästman Axel. Hon tar av sig sin förlovningsring och läser i den och säger till fadern: "Tre månader har gått sen Axel for, och han vet annu ingenting. Tror pappa att han blir glad?" Fadern svarar med att berätta om sin egen ungdom, och Elma fortsätter: "Ingenting kan skilja oss åt. Här är det band som binder för all tid", varpå hon åter sätter förlovningsringen på fingret. Här sker scenväxling och man får i stället se Axel, som är i färd med att ta av sig sin förlovningsring och stoppa den i västfickan, där han står på en gångstig och inväntar en annan ung kvinna.

[61] Jfr. ovan sid. 54.

[62] Delvis kan det också röra sig om en *indirekt* påverkan från filmens berättarteknik. Det kan nämnas, att Åke Wassing läste Arthur Millers skådespel "En handelsresandes död" i mars 1957, d.v.s. kort tid innan han påbörjade arbetet med den slutliga utformningen av Dödgr., och det torde vara ställt över varje tvivel, att scenväxlingstekniken i Millers pjäs är influerad av filmens berättargrepp. Uppgiften om Åke Wassings läsning har lämnats av Ingegerd Wassing i samtal den 11 12 1974, och hon stöder sig här på egna dag boksanteckningar från den 10/3 1957.

[63] Vivi Edström, Livets stigar. Tiden, handlingen och livskänslan i Gösta Berlings saga, 1960.

[64] Lars Gustafssons recension av Dödgr. i Vestmanlands Läns Tidning den 18 12 1958. Andra uttalanden som visar på hög uppskattning av berättarteknik och komposition i Wassings roman är bl.a. följande:

"Det är främst romantekniken som gör Åke Wassings bok till originell litteratur. Han struntar i det kronologiska malande från spädbarnsåldern och framåt som gjort så många självbiografier oläsliga. Helhetsbilden växer fram filmiskt och på tvären av tiden, man lär känna 15 åringen Björn före 7 åringen, och Åke Wassing lyckas göra resan till sitt förflutna till en spännande kryssning." (Rune Pär Olofssons recension av Dödgr. i St.T. den 16/10 1958.)

"Och kompositionen – som ett av dessa buckliga, ej helt runda bronsåldersarmband

vars ändar aldrig möts riktigt – den är hisnande skickligt gjord och så fullkomligt originell." (Per Wästberg om Dödgr. i brev till Wassing den 11/1 1959.)

"Styrkan i debutboken låg mycket i den osökta berättartonen och i glidningarna mellan de olika tidsplanen. Trots sin massivitet kändes boken aldrig tung – det fanns en inre kompositionell rörlighet som gav liv och spänning åt skildringen." (Björn Julén om Dödgr. i recension av Wassings andra bok, Slottet i dalen i Sv.D. den 31/10 1960.)

"I den yngsta svenska prosakonsten finner man en livlig experimentlust, en skärpt medvetenhet i fråga om verkningsmedlen, en intellektualisering av det episka. Sena debutanter som Åke Wassing, Sven Fagerberg och Per Olof Sundman har gjort de hittills mest uppmärksammade insatserna." (Ingemar Wizelius i Ny litteratur i Norden 1959–61, 1963, sid. 125.)

[65] Jfr. Stenkvist, a.a. sid. 87. Jfr. även kap. I ovan, not 10. Det avsnitt i artikeln, som berör denna fråga, har följande lydelse: "Och nu kommer mig Dante till mötes igen. Han hade skapat ett diktat helvete från Medeltiden, skulle inte jag kunna beskriva ett verkligt helvete från nutiden? Och med denna stora plan för ögonen var jag igång med min bok numro två. Och nu blev det verkligen att använda fantasin för att få liv i allt detta döda där så många avlidna ansikten skymtade i fönstren. Hjonkungen Karl-Johan fick bli Vergilius och dödgrävarpojken lill-Dante själv. Klas med uppnäsan sattes in att springa runt och förevisa de yttre lokaliteterna medan Björn svepte runt slottets stenfot och upptäckte vad som anades innanför fönstren. Därefter är jag framme vid första huvudärendet då hjonkungen för honom från jordvåningens stormcell och rätt upp genom anstaltmänniskornas kroppsliga och själsliga eländesrum och avdelningar till översta vindstrumman där de öppnar ett fönster mot himlen för att få ny luft i lungorna, och där Karl-Johan slutligen håller sitt stora uppfostringstal till pojken om hur det är och kan vara att finnas till som människa. Därmed är helvetet genomgånget innan halva boken är genomläst och från sidan 221 i originalet börjar en andra avdelning då prins Björn med Karl-Johan som lärare måste ta sig igenom skärselden, dvs sin egen själskris som håller på att sluta med att han tar livet av sig då han förstår att fadern också svikit honom och att verkligheten är precis så grym som Karl-Johan visat på och sagt honom. Men just då sker undret och han fångas upp i blind-Huldas förkläde och i vars ficka tröstens sockerbitar finns." I ett brev till dåvarande BLM-redaktören Lars Gustafsson trettondagsafton 1962 säger sig Wassing ha slängt bort den artikel som ovanstående citat är hämtat ur, därför att han ångrade att han avslöjade sin berättarmetod i Slottet i dalen. Det bör således observeras att författaren själv inte går i god för de uppgifter, som lämnas i citatet. Att Wassing i princip ändå inte hade något emot att bli föremål för litteraturforskningens intresse framgår av brevets slutrader, där det bl.a. heter: "När jag läser vad du skrivit om en av mina böcker så förstår jag att det är ditt eller någon annans jobb att berätta om hur jag "kanske" gått tillväga då jag skapade sagan om Slottet i dalen. Jag tror att ni vet mera och får ut mera av detta. Men har jag sagt A till dig så kan du också få mitt B. Mina anteckningar och teckningar finns kvar. Och du vet adressen."

[66] Carl Fehrman, Diktaren och de skapande ögonblicken. 1974, sid. 34.

[67] Noteringarna återfinns under följande rubriker i Åke Wassings arbetspapper: Ivar Moström, Larsson samt Bennström resp.

[68] Jfr. Dödgr. sid 19 ff samt sid. 28.

[69] Se kap. I, not 138.

[70] Se t.ex. sid. 262.

[71] Det kan tilläggas, att listorna finns bland Åke Wassings efterlämnade papper. Det

rör sig om två blad i A4-format, det ena handskrivet och det andra maskinskrivet, troligen kopior av numera förkomna förteckningar.

[72] Björck, a.a. sid. 15.

[73] Man kunde här möjligen också observera en formulering på sid. 302: "Om på skämt eller på allvar vet ingen", samt en annan på sid. 309: ". . . som enligt faster Hilma blivit dubbelt så sorglig därför att mina föräldrar . . ."

[74] Mendilow å sin sida hävdar en annan syn: "Contrary to what might be expected, a novel in the first person rarely succeeds in conveying the illusion of presentness and immediacy." (Mendilow a.a. sid. 106.)

[75] Se Asbjørn Aarseth, Episke strukturer. Inføring i anvendt fortellingsteori, 1976, sid. 186 ff.

[76] BLM 1958, sid. 788.

[77] Ibid.

[78] Situationen berörs också i en sammanfattande berättarkommentar på sid. 262.

[79] Per Nykrog, Strukturbegrebet i analyse af narrativ litteratur. I Romanproblemer. Teorier og analyser. Festskrift til Hans Sørensen, 1968, sid. 48.

[80] Att kompositionen bygger på tidsskiktningen i The Sound and the Fury är uppenbart. Beträffande A la recherche du temps perdu, se t.ex. Wolfgang Donner, Marcel Proust och den litterära traditionen i Frankrike. Finsk tidskrift, vol. 105, 1928, sid. 153–159. Se särskilt sid. 157 f.

[81] Björck, a.a. sid. 219 f.

[82] Mark Schorer, Technique as Discovery. Hudson Review nr. 1, 1948, sid. 67–87. (Omtryckt bl.a. i J.W. Aldridge (edit.), Critiques and essays on modern fiction 1920–1951. New York 1952 samt i James L. Calderwood & Harold E. Toliver (edit.), Perspectives on fiction. New York 1968.)

Kapitel IV.
Samhällskritiken

[1] Stenkvist, a.a. sid. 86.

[2] Recension av Grimman i StT. den 13/11 1963.

[3] Se särskilt Mor gifter sig (1936) och Kyrkbröllop (1938).

[4] Perspektiv på de självbiografiska svenska 30 talsböckerna får man i Mats Rehns avhandling från 1974. Rehn företar där en mönstring av en stor del av de självbiografiska romaner, som under 1900 talet har skrivits av de svenska autodidakterna, och det sker i ett kapitel med titeln "Jack Londons 'Martin Eden' och svensk självbiografisk roman". Rehn betraktar Strindberg, Andersen Nexø, Jack London och Gorkij som portalgestalter för den självbiografiska genren under 1900 talet, och i de nämnda författarnas självbiografiska romaner urskiljer han ett antal kategorier, som sedan får tjänstgöra som prövosten och referensram, då de enskilda verken i den svenska 1900 talstraditionen beskrivs. De viktigaste av dessa kategorier är följande: barnskildring, proletär miljö, bildningskamp, utveckling till författare, solidaritet med arbetarklassen samt adaption till proletär miljö av

strukturen i den klassiska tyska bildningsromanen. (Detta sistnämnda innebär att de personer och händelser som huvudpersonen konfronteras med framstår som stationer på vägen fram till personlig mognad.)

Om man nu i Mats Rehns efterföljd testar Åke Wassing mot dessa kategorier, kan man konstatera, att Wassings romansvit sedd i dess helhet framför allt framstår som en barnskildring och samtidigt som en ovanligt detaljrik och utförlig redovisning av en utpräglat proletär miljö, nämligen fattighuset. De närmaste motsvarigheterna, då det gäller Mats Rehns fyra portalgestalter, blir Andersen Nexø och Gorkij, även om Wassing således inte redovisar någon motsvarighet till Gorkijs läshunger eller Nexøs tydligt markerade politiska perspektiv. Om man å andra sidan begränsar iakttagelsen till att gälla enbart Wassings första bok, Dödgrävarens pojke, blir det tydligt att Rehns kriterier äger tillämpning i mindre utsträckning.

[5] Dödgr. sid. 7. Jfr. bl.a. sid. 9, 80 och 209.

[6] Se Dödgr. sid. 6 och 488 bl.a.

[7] Bengt Holmqvist, Wassings andra bok. DN den 31/10, 1960.

[8] Se bl.a. sid. 361 och 424. Jfr ovan sid. 96.

[9] Jan Fridegård, Jag Lars Hård, 1935, sid. 132 ff samt sid. 193 ff.

[10] Paul Lindblom, Självförsvar och samhällsskildring. MT den 23/4 1954.

[11] Jfr. Booth, a.a. sid. 158 f.

[12] Holger Ahlenius, Äreminne över en far. Recension av Ivar Lo-Johanssons roman Analfabeten i BLM 1951, sid. 546.

[13] Axel Strindberg, Människor mellan krig, 1941, sid. 57. Jfr. bl.a. sid. 157, 159 och 429.

[14] A.a. sid. 58.

[15] A.a. sid. 57 f.

[16] Se bl.a. sid. 47.

[17] Jfr. ovan kap. I, not 75.

[18] MS VI. Se Exkurs sid. 156.

[19] MS VI sid. 47.

[20] MS III. Se Exkurs sid. 153 f.

[21] Brev till C.O. Mellander. Se ovan kap. I, not 67.

[22] MS XVII. Se Exkurs sid. 159.

[23] Harry Martinson, Nässlorna blomma, 1935, sid. 147 och Dödgr. sid. 41 f.

[24] Martinson H., a.a. sid. 165.

[25] Jfr. särskilt sid. 148—158 i Dödgr. med kapitlet "Martin" i Nässlorna blomma. Jfr. äv. ovan sid. 74.

[26] Knut Jaensson, Återblick på Harry Martinson. I Knut Jaensson, Essayer, 1946, sid. 183 f (Omtryckt i förf:s Sanning och särprägel. Sthlm. 1960.) Jfr. Peter Hallberg, som i en generell karakteristik av Martinsons prosastil skriver: "Man kunde beteckna Martinsons stil som motsatsen till den breda, objektivt relaterande och noterande epik där länk knytes till länk i en jämn serie. Han är i avsevärd grad expressionist. Hans ord ge en bild av om-

världen sådan den speglas i hans temperament." Peter Hallberg, Studier i Harry Martinsons språk. Skrifter utgivna av samfundet för stilforskning IX, 1941, sid. 64.

[27] Ingvar Holm, Myter. Målningar. Motiv, 1965, sid. 218.

[28] A.a. sid. 232.

[29] Se Exkurs sid. 159 ff.

[30] RiR-TV nr 46, 1962 innehåller en artikel av Åke Wassing om Oliver Twist. Rubriken lyder: "Förlåt Sir, får jag be om mera?" Till denna artikel finns det en otryckt variant med titeln "Den evige Oliver". Tankegången är i stort sett densamma i de båda artiklarna, men, medan den tryckta versionen berättar relativt utförligt om Dickens och romanen Oliver Twist, uppehåller sig förf. i den otryckta versionen mera ingående vid sitt eget förhållande till Dickens' roman och vid sin egen situation vid 50-talets början. I detta sammanhang lämnas den citerade upplysningen om Harry Martinson och Nässlorna blomma. Citatet är således från den otryckta versionen av artikeln, vilken finns hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo.

[31] Martinson H., a.a. sid. 271 ff.

[32] MS XIV—XVI. Se Exkurs sid. 158. Jfr. ovan sid. 22.

[33] Martinson H., a.a. sid. 279 f.

[34] A.a. sid. 280.

[35] A.a. sid. 270.

[36] A.a. sid. 61.

[37] Jaensson, a.a. sid. 181.

[38] A.a. sid. 179.

[39] Holm, a.a. sid. 236. Jfr. Ulf Wittrock, Från Tjänstekvinnans son till Kanelbiten. I Sociala Meddelanden nr. 4—5, 1963, sid. 422.

[40] Åke Wassing, Förlåt Sir, får jag be om mera? RiR-TV nr. 46, 1962, sid. 24.

[41] Det kan nämnas, att denna ambivalens uppmärksammas i åtskilliga av de senaste decenniernas studier över Oliver Twist. Se t.ex. J. Hillis Miller, Charles Dickens. The World of his Novels, 1973, sid. 66 ff, John Bayley, Oliver Twist: 'Things as they really are'. I John Gross and Gabriel Pearson (editors), Dickens and the twentieth Century, 1962, sid. 53 samt Humphry House, An introduction to Oliver Twist. I Humphry House, All in due time, 1955, sid. 196 f. (Tidigare tryckt i The Oxford Illustrated Dickens, 1949.)

[42] Jfr. not 30 till detta kap.

[43] Edgar Johnson påpekar visserligen att Bumble i ett par scener "has some human sympathy in him". Han framhåller också, att Dickens bl.a. i uppgifterna om matransoner på fattighuset trots allt håller sig relativt nära de verkliga förhållandena. Edgar Johnson, Charles Dickens. His Tragedy and Triumph. Volume one, 1953, sid. 276 f. Det dominerande intrycket av scenerna i anslutning till workhouse-miljön i Oliver Twist är dock att skildringen är utförd med ett visst mått av karikatyr. I en framställning som behandlar Dickens' metod att använda överdriften som gestaltningsmedel heter det: "Lebendiger, obwohl etwas karikiert, sind die Gestalten um das 'workhouse', Bumble, Mrs. Mann, der Kaminfeger Gamfield und der Kommissar Fang." Ursula Schäfer, Die Übertreibung als Strukturelement in den Romanen von Charles Dickens, 1970, sid. 66.

[44] Bortsett från två tillfällen – den berömda scenen då Oliver "ber om mera" samt slagsmålet med Noah Claypole – är hjälten i Oliver Twist så gott som uteslutande "acted upon" påpekar Kathleen Tillotson. Kathleen Tillotson, Oliver Twist. I Essays and Studies. New Series, 1959, sid. 92. Jfr. Hillis Miller, som skriver: "There is little active volition in Oliver . . . No, all Oliver's volition is the volition of passive resistance. Oliver wills to live . . . But at the center of this fierce will there is passivity, the passivity of waiting, of expectation, of 'great expectations'." Miller J.H., a.a. sid. 42 f.

[45] Citatet från den otryckta versionen av Wassings artikel för RiR-TV 1962.

[46] Hillis Miller beskriver Olivers situation sedan denne räddats över till "den goda världen", och han jämför denna situation med den som hjälten befann sig i, då han istället vistades i "den onda världen". Han skriver: "Oliver imprisoned by Sowerberry, Bumble, or Fagin, or threatened by the crowd in the street, had no time to study so carefully the aspect presented to his eyes by the surrounding world. The world has ceased to push vertiginously upon the hero, and he can lie at his ease calmly studying the pattern it makes. But this pattern has no meaning for him. . . . It has no significance for Oliver. Oliver is capable of being in the same state of bewilderment after he is saved as he was before . . ." Miller J.H., a.a. sid. 72 f.

[47] Jfr. a.a. sid. 70: "There is an absolute discontinuity between the two worlds." Jfr. även Arnold Kettle, som bygger sin tolkning just på denna "discontinuity" i en essä med titeln "Dickens: Oliver Twist". I George H. Ford & Lauriat Lane, Jr. (editors), The Dickens Critics, 1961, sid. 252 ff.

[48] Det framhålls ofta, att verkan av det samhällskritiska budskapet i Oliver Twist delvis går om intet på grund av författarens målsättning – enligt förordet till 1841 års utgåva av romanen – att i teckningen av Oliver demonstrera "the principle of Good surviving through every adverse circumstance". Se Kathleen Tillotson, som kommenterar förhållandet och påpekar, att "Oliver was the necessary embodiment of his (Dickens') moral optimism". Kathleen Tillotson, a.a. sid. 91 f. Jfr. Humphry House, a.a. sid. 194.

[49] Se Exkurs sid. 151 f.

[50] Bilden av pojken, som överst på flyttlasset sitter med faderns handklaver i famnen, (sid. 165) är ett annat exempel på slutvinjett, som, på ett för Wassing typiskt sätt (den musikaliska ämnessfären som stämningsskapande faktor), slår an en munter ton och därmed balanserar det i grunden tragiska händelseförloppet. Motsvarande avsnitt i MS Ia (sid. 18) har följande lydelse: "Slutligen minns jag svagt att jag satt högt uppe i luften på ett flyttningslass i knä på mor." (Avsnittet är överkorsat.) Jfr. Wassings idylliserande åtgärder med Gorkijs bekanta idyllisering av mormodern i Min barndom (1913) och Ute i världen (1917).

[51] Intervju den 23/3 och 25/5 1974. I intervjun den 25/5 1974 betecknas dessa versioner av Dödgr. som "otryckbara". De präglades, enligt Fru Wassing, av "aggression till tusen".

[52] Några exempel: "Åke Wassings undersökning väcker respekt. Ibland hör man en bitterhet bakom hans ord. Men denna bitterhet får aldrig ta makten över honom. När en forskare är objektiv, är detta inte värt annat erkännande än det som var yrkesman har rätt till när han hederligt strävar att följa sitt yrkes lagar. Men lyckas man bevara sin objektivitet när man skriver om liv och människor som handskats så illa med en som de handskades med Björn, så är detta en moralisk kvalitet av hög valör." (Gösta Attorps i SvD den 14/10 1958)

"Men det som kanske allra mest bidrar till det mogna helhetsintrycket och gör Was-

sings roman så olik många andra böcker i samma genre, är frånvaron av bitterhet. Det är indignationslitteratur utan indignation." (Rune Pär Olofsson i StT den 16/10 1958)

"Det är förmodligen det viktigaste av alltsammans: att det är en frisk, ung människa som här skildrar förhållanden som idealister brukar harmas över och kverulanter suga på." (Ann Bouleau i Expr den 25/10 1958)

"Jag tror också att romanen, även om den för författarens del skulle komma att bli en konstnärlig engångsföreteelse, kommer att få en given plats i den svenska litteraturhistorien, som en fullödig skildring av ett stycke bitter svensk verklighet återspeglad utan bitterhet, men med så mycket större förståelse och objektiv känsla för såväl svagheterna som storheten hos de enskilda personer handlingen berör." (Sam Johanson i Ny Dag den 27/11 1958)

"Från sin plats i cykloncentrum skildrar Åke Wassing katastrofen utan att ändå fixera läsaren vid sin egen belägenhet. Och som helhet är denna självbiografiska roman alldeles fri från jagbespegling och jagförstoring." (Björn Julén i BLM 1958, sid. 789)

"Det är ingen vacker bild av "Socialsverige" som blottas, men det märkligaste med boken är kanske att författaren inte förfaller till självömkan och bitterhet eller blir en hätsk och ensidig social anklagare, som han om någon haft skäl till. Mitt i skildringen av de vidriga uppväxtförhållandena slår en underfundig och bred humor fram och en mänskligt vid förståelse för alla parter som sannerligen inte kan vara lättköpt. I det personligt sårriga erinrandet finns en fruktbar strävan att se på händelser och människor ur alla möjliga synvinklar, och denna strävan ger romanen dess positiva, varma grundton." (Hans Fors i Hufvudstadsbladet den 20/1 1959)

[53] Hans O. Granlid, Martin Koch och arbetarskildringen, 1957. Citatet från sid. 10.

[54] A.a. sid. 132.

[55] A.a. sid. 131.

[56] Ibid.

[57] A.a. sid. 131 f.

[58] Samlaren 1957, sid. 220.

[59] Lars Furuland, Litteratur och samhälle. I Lars Gustafsson (red.), Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen, 1974, sid. 185.

[60] Lars Furuland, Från Strindberg till arbetarförfattarna. I Förr och Nu. Tidskrift för en folkets kultur nr 2, 1977, sid. 8 f.

[61] A.a. sid. 8. Jfr. Lars Furuland, Statarna i litteraturen. En studie i svensk dikt och samhällsdebatt, 1962, sid. 258 ff.

[62] Knut Jaensson använder detta uttryck i sin essä om Lars Hård, då han beskriver Jan Fridegards ungdomsupplevelser "framför allt som de framträder i 'Åran och hjältarna' och i trilogin om Lars Hård". Jaensson, a.a. sid. 101. (Lars Hård essän omtryckt i förf:s Sanning och särprägel. Sthlm. 1960.)

[63] Folke Fridell, Arbetarna och proletärdikten. Folket i Bild nr. 20, 1947, sid. 13. (Omtryckt i Karl Vennberg & Werner Aspenström (red.), Kritiskt 40-tal. Sthlm. 1948 samt i Folke Fridell, Återblick och framtidssyn. Gbg., tr. Uddevalla, 1970.)

[64] Lars Furuland, Statarnas ombudsman i dikten, 1976, sid. 37 ff. Den sociala ställningen i Mikael Bisters hem har således ingen exakt självbiografisk motsvarighet; Ivar Lo-Johanssons far hade upphört att vara statare i egentlig mening redan innan Ivar Lo-Johansson föddes. Se Furuland sid. 31 ff.

[65] Gunnar Brandell, Från första världskriget till 1950. (Gunnar Brandell & Jan Stenkvist, Svensk litteratur 1870–1970. Del 2.) 1975, sid. 122. Jfr. Ebbe Schön, Jan Fridegård. Proletärdiktaren och folkkulturen, 1978, en bok vari bilden av Fridegårds position nyanseras och preciseras. Sålunda framhåller Schön, att Fridegårds livssyn, sådan den framträder i böckerna, ofta har en klart klassbetonad tendens. "Hans tidiga upplevelser av sociala orättvisor blev bestämmande för hela hans diktning. Hans sympati för de kroppsarbetande var synnerligen stark", skriver Schön på sid. 24. Men å andra sidan poängterar Schön samtidigt att Fridegård i så utpräglad grad är individualist. "Trots att Fridegård så bestämt tar parti för folket, och för de fattiga individerna, fruktar han i viss mån *kollektivet*", heter det på sid. 74 i Schöns framställning. Att samordna diktningen med politiska målsättningar var Fridegård fjärran påpekar Schön vidare. På sid. 25 i Schöns bok heter det: "Själv betonade Fridegård gärna att det var hans egna upplevelser, inte någon färdig politisk teori som bestämde hans inriktning som författare. Han hade aldrig varit intresserad av politiska programförklaringar och han hade till exempel aldrig läst mycket av Marx."

[66] Brandell, a.a. sid. 121. Linder, a.a. sid. 587.

[67] Axel Strindberg, a.a. sid. 303.

[68] Jaensson, a.a. sid. 102 f.

[69] Schön, a.a. sid. 98.

[70] Ibid.

[71] Se Linder, a.a. sid. 588.

[72] Svenska Dagbladets årsbok. Åttonde årgången. Händelserna 1930, sid. 151. Ur Anders Österlings artikel "Teatern 1930" i samma volym kan följande anföras: "Blancheteaterns största framgång har varit Storken, Thit Jensens effektfulla agitationspjäs till förmån för den vetenskapliga födelsekontrollen." (sid. 147) Jfr. Ord och Bild nr. 1–2, 1972 (temanummer om 1930-talet), där det på omslagets innersida i en osignerad årsrevy för 1930 heter: "I svenska pressen diskuteras abort- och preventivmedelslagarna. På Stockholmsteatrarna går två pjäser om abortfrågan: Thit Jensens 'Storken' och Fr. Wolfs 'Cyankalium'." Det kan tilläggas, att Dag Nordmark förmedlar uppgiften att Thit Jensens pjäs "Storken" uppfördes 172 gånger under spelåret 1930–31. Dag Nordmark, Samhället på scenen. En studie i Rudolf Värnlunds drama "Den heliga familjen" dess litterära och sociala förutsättningar, 1978, sid. 39.

[73] Se bl.a. Lotte Möller, Från frihetsrörelse till varuhus i sex. I Ord och Bild nr. 3, 1972, sid. 102.

[74] Svenska Dagbladets årsbok. Tolfte årgången. Händelserna 1934, sid. 113.

[75] Se Lotte Möller, a.a. Ord och Bild nr. 3, 1972, sid. 104.

[76] Margareta Wersäll, som i en opublicerad licentiatavhandling har analyserat Ivar Lo-Johanssons åldringsvårdskampanj, framhåller att klientelblandningen på ålderdomshemmen var "ett av de problem som skulle bli en av huvudanklagelserna mot hela det dåvarande ålderdomshemssystemet". Margareta Wersäll, Ivar Lo-Johansson och åldringsvårdsfrågan. En studie i samhällsdebatt och dikt. Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 1968, sid. 16.

[77] Ivar Lo-Johansson, Svenska ålderdomshem. Vi nr. 14, 1949, sid. 12. (Omtryckt i Ivar Lo-Johansson & Sven Järlås, Ålderdom. Sthlm. 1949 samt i Ivar Lo-Johansson, Stridsskrifter. Del 2. Lund, tr. Falkenberg, 1974.)

[78] Ur författarens Förord till Ivar Lo-Johansson, Stridsskrifter. Del 2, 1974.

[79] Ragnar Oldberg, Ivar Lo-Johansson, 1957, sid. 119.

[80] Ibid. Det kan i sammanhanget nämnas, att ett principbeslut att reformera lagstiftningen hade fattats av riksdagen redan 1947.

[81] A.a. sid. 120.

[82] Undantaget utgörs av Per Drougges recension i Arbetaren den 15—21 okt. 1958. Under rubriken "En epiker debuterar" skriver Drougge bl.a.:

"I berättelsen om pojken Björn och hans föräldrar göms en myckenhet social kritik, skarpa uddar riktade mot förhållanden i det svenska samhället, mot ansvariga i kommunala och statliga sammanhang, inte minst i den alldeles nyligen aktuella frågan om barns placerande på ålderdomshem. På senare tid har det gällt invalidiserade barn, som måst bo bland senila och mer eller mindre sinnessjuka gamlingar. Men i detta fall är det frågan om ett helt friskt barn, som under en stor del av sin viktigaste utvecklingstid måst dela rum med åldringar på ett kombinerat ålderdomshem och fattighus. Detta så sent som för ett par decennier sedan."

[83] SvD den 14/10 1958. Några exempel på andra kommentarer av liknande slag: "Att växa upp på ett ålderdomshem, bland senila och sinnessjuka, är inte ett öde som man vill önska något barn. Men barn i Sverige har råkat ut för det, och inte i alltför forna dagars Sverige." (Bengt Holmqvist i DN den 29/9 1958.) "Nu får Björn stanna i Hälsingland, men inte hos sin mor och inte på barnhemmet utan på fattighuset, tillsammans med sin far. Han blir där nio år. Allt detta händer mot slutet av 1920-talet och under följande decennium! En skrubb i folkhemmet . . ." (Rune Pär Olofsson i StT den 16 10 1958)

[84] Bente och Gunnar Öberg, Nu går jag! En bok om skilsmässa och vårdnadskonflikter, 1978, sid. 153.

[85] Jaensson, a.a. sid. 104 f.

[86] Se Dödgr. sid. 114 och 182. Jfr. ovan sid. 67.

[87] Lars Furuland, Litteratur och samhälle. I Lars Gustafsson (red.), Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen, 1974, sid. 184 f.

[88] Det officiella organet för Sveriges Socialtjänstemannaförbund.

[89] Brev med inbjudan till Åke Wassing från Rektor Greta Hamrin, Svenska Socialvårdsförbundets Utbildningsinstitut daterat den 9 3 1961. I brevet berättar rektor Hamrin bl.a., att eleverna vid institutet rekommenderades att studera Dödgr. och Slottet i dalen. Två andra utbildningsinstitut, där Dödgr. och Slottet i dalen rekommenderades som bredvidläsning, var Socialpedagogiska Seminariet och Sociala Barnavårdsseminariet. Detta enligt en uppgift av Lars Gustafsson. Se BLM 1962, sid. 259 f.

[90] Se Ingemar Lundkvist, Dikten och socialarbetaren. I Sociala Meddelanden nr. 4—5, 1963, sid. 382. Dr. John Takman, som undervisade i ämnet Hygien och socialmedicin vid Socialinstitutet i Stockholm under de första åren av 1960 talet, bekräftar i ett samtal den 29/5 1980 att han, som ett komplement till facklitteraturen, anbefallde Dödgr. som obligatorisk kursbok. Takman meddelar vidare, att någon av Moa Martinsons böcker "troligen" användes på samma sätt, samt därutöver även Ludvig Nordströms Lort-Sverige (1938).

[91] En intressant sidobelysning till det positiva gensvaret på Åke Wassings roman från representanter för socialvård och barnavård erbjuder Leif Holgerssons beskrivning av den auktoritära syn på socialvården och tvångsåtgärder vid samhällsingripande som ledande

personer inom socialvården och barnavården gav uttryck för under 1940- och 50-talen och ända fram till mitten av 60-talet. Se kapitlet "Socialvården efter 1930" i Leif Holgersson, Socialvården – en fråga om människosyn, 1978, sid. 135 ff. Om barnavårdens inriktning och de ledande personernas ställningstaganden skriver Holgersson bl.a., att ideologin utformades utifrån "traditionella uppfostrande och repressiva värderingar, som inte påverkades mycket av den . . . nya psykodynamiska referensramen. Däremot företrädde de en utpräglad 'vi-och-de-syn', en stark betoning av myndighetens roll . . ." A.a. sid. 164 f.

[92] BLM 1962, sid. 259.

[93] Stenkvist, a.a. sid. 83.

[94] Ibid.

[95] John Arrias & al., Litteraturkritik i borgarklassens tjänst. BLM 1969, sid. 206. (Omtryckt i Klartext. Marxistisk litteraturkritik. Gbg., tr. Uddevalla, 1972.)

[96] Carin Mannheimer, Från angelägenhet till angelägenhet. I Karl Erik Lagerlöf (red.), Femtitalet i backspegeln, 1968, sid. 82.

[97] A.a. sid. 83.

[98] Ibid.

[99] Lars Furuland, Litteratur och samhälle. I Lars Gustafsson (red.), Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen, 1974, sid. 177. Jfr. inledningskapitlet till Stenkvist a.a.

[100] Lars Wolf, Tigande diktare? En studie kring litterära reaktioner på 1909 års storstrejk, 1975, sid. 241.

[101] Tiden nr. 9, 1909.

[102] Tidens magasin den 19/4 1929.

[103] BLM nr. 10, 1938.

[104] Se ovan, not 63.

[105] BLM nr. 10, 1948.

[106] Stenkvist, a.a. sid. 82.

[107] Beträffande uppgiften att klassutjämningen ansågs vara långt framskriden, se t.ex. kapitlet "Efterkrigstiden" i Stig Hadenius & al., Sverige efter 1900, 1972, sid. 179 ff. Där framhålls dels den politiska enigheten bakom besluten om de stora sociala reformerna under senare hälften av 1940-talet, och dessutom den relativa stiltjen i inrikespolitiken under 1950-talet före pensionsstriderna 1957–1959.

Jfr. Stig Carlsons lägesbeskrivning 1956. "Det väckar- och rengöringsarbete som de första generationerna självlärda diktare utförde var av största betydelse, men tillhör en förgången tid", skrev Carlson och fortsatte: "Hur ska de kvastar vara konstruerade som ska sopa folkhemmets-välståndssamhällets korridorer?" Stig Carlson, Mitt i femtitalet. I C.J. Elmquist & al. (red.), Ny litteratur i Norden 1953–1955, 1956, sid. 85 f.

[108] Redaktör för BLM vid denna tid var Åke Runnquist.

[109] Rune Pär Olofsson i StT den 16/10 1958 och Hans Dahlberg i AB den 12/12 1958.

[110] SvD den 14/10 1958 och AB den 12/12 1958.

[111] Enligt referat i SvD den 21/12 1958. Rubrik: "Två fick Sv.D:s litteraturbelöning."

[112] Det framgår inte klart av sammanhanget vad som åsyftas med orden "roman" resp. "boken" i de citerade raderna. Möjligen avses båda de böcker som vid denna tid hade publicerats, d.v.s. Dödgrävarens pojke (1958) och Slottet i dalen (1960). Ett annat uttalande av samma innebörd står att läsa i en artikel i Sala Allehanda, Julläsning 1961 (15/12) under rubriken "Dödgrävarpojken från Simtuna, 'liket' som ej ville ligga still".

[113] Åke Wassing, Utanför häckarna i en helt ny samhällsvård. I Sociala Meddelanden nr. 4–5, 1963, sid. 527 ff.

[114] Se Sociala Meddelanden nr. 6–7, 1963, sid. 606 ff.

[115] Sociala Meddelanden nr. 7–8, 1964, sid. 83 ff.

[116] Åke Wassings andra roman, Slottet i dalen, publicerades 1960. Av författarens dagboksanteckningar framgår, att arbetet med romanseriens fortsättning påbörjades i augusti 1961 och att avsikten länge var att hela serien skulle omfatta endast tre volymer. En del av de skildringar, som nu återfinns i Gropen i skogen (1965), skrevs således enligt dagboken – åtminstone i en första avfattning – redan i juli och augusti 1962. Det gäller avsnittet om luffarna (Gropen i skogen sid. 275–279), och det gäller skildringen av Björn och Margareta i fattighusets badrum (Gropen i skogen sid. 364–369). Den 3 9 1962 har författaren antecknat: "Margareta i boken klar. Björn reser avslutningskapitlen börjar." Dessa upplysningar kan förklara, att ett berättartekniskt grepp som endast förekommer i Grimman (1963) – arrangemanget med Stor-Björn och Lill-Björn – återfinns i det här citerade textavsnittet, ett avsnitt som är hämtat från ett avslutande parti av hela den självbiografiska skildringen. Manuskriptet i Ingegerd Wassings ägo.

Kapitel V.
Romantiken

[1] Åke Wassing, Gossen i romanen. BLM 1961, sid. 445.

[2] Det vore givetvis möjligt att peka på anknytningar i Dödgr. till ytterligare ett antal romantyper. De som här har angetts torde dock vara de mest uppenbara och odiskutabla.

[3] Jfr. Peter Hallbergs beskrivning av det realistiska diktverket: "Riktigare vore kanske att reservera termen realism för diktverk, som i princip – och inte bara i enskildheter – röjer författarens strävan att så korrekt och övertygande som möjligt avbilda sin och sina medmänniskors verklighet. Det innebär bl.a. att han tyglar fantasi och temperament och håller sig nära jorden." Svenskt Litteraturlexikon, 1970, sid. 453.

[4] E.K. Brown, Rhytm in the Novel, 1950. Se bl.a. sid. 7 f och sid. 17 f.

[5] A.a. sid. 25.

[6] Jfr. a.a. sid. 27 f.

[7] MS XVIII, sid. 173.

[8] Åtminstone delvis finner man ett grundmönster av liknande slag i en saga som "Om Risen som ikke havde noget Hjerte paa sig" i Norske Folke-Eventyr fortalte af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe. Faellessamlingen. Syvende udgave revideret ved Moltke Moe. Del II, 1904, sid. 8 ff.

En mera generell referensram erbjuder Vladimir Propps arbete Morphology of the

Folktale. (Fortsättningsvis hänvisas till University of Texas Press-utgåvan, Austin and London 1975.) Propps framställning är baserad på ryskt sagomaterial, men de 31 "funktioner", eller "handlingsenheter", som Propp analyserat fram är relevanta också vid studiet av "a great many other tales of the most dissimilar peoples" (sid. 64).

Några utmärkande drag för Propps funktionsräcka är att en saga praktiskt taget aldrig innehåller samtliga 31 funktioner (sid. 22), att avsaknaden av ett antal funktioner i en viss saga inte ändrar på funktionernas ordningsföljd (sid. 22) samt att funktionerna i konsekvens härmed med logisk och konstnärlig nödvändighet utvecklas ur varandra utefter en enda handlingsaxel (sid. 64). Beträffande arten av sagomaterialet skriver Propp på sid. 19 att "This work is dedicated to the study of fairy tales", en term som diskuteras och modifieras på sid. 99 ff.

Händelsemönstret i Dödgr. motsvaras av följande funktioner i Propps funktionsräcka: Nr. VIIIa. "One member of a family either lacks something or desires to have something" (sid. 35); Nr. XII. "The hero is tested, interrogated, attacked, etc., which prepares the way for his receiving either a magical agent or helper" (sid. 39 ff); Nr. XVI. "The hero and the villain join in direct combat" (sid. 51 f); Nr. XVIII. "The villain is defeated" (sid. 53) samt Nr. XIX. "The initial misfortune or lack is liquidated" (sid. 53 f).

[9] Jfr. Erwin Leibfried, Kritische Wissenschaft vom Text, 1972, sid. 316 ff.

[10] Se t.ex. novellerna i Albert Engström, Genom mina guldbågade glasögon (1911).

[11] Se följande böcker av Gustaf Hedenvind-Eriksson: Silverskogen sydväst om månen (1950), Guld och mjöl (1951), Gästabudet (1951) och Snöskottning i paradiset (1952).

[12] Gösta Attorps, Pelle Molin. Hans liv och diktning, 1930. Kapitlet "Pelle Molin och Björnson".

[13] A.a. sid. 229 ff.

[14] A.a. sid. 223.

[15] Ibid. Det utmärkande för Jack London-efterföljarnas vildmarksromantik är att det rör sig om olika kamp-situationer i primitiv miljö. Jfr. Rehn, a.a. kapitlet "Jack London och svensk vildmarksskildring".

[16] Granlid, a.a. sid. 221.

[17] Ibid.

[18] A.a. sid. 222.

[19] Eric Uhlin, Dan Andersson före Svarta ballader. Liv och diktning fram till 1916, 1950, sid. 253.

[20] Ibid.

[21] Thorsten Jonsson, Stor-Norrland och litteraturen, 1938, sid. 28. Jfr. sid. 3.

[22] Uhlin, a.a. sid. 254.

[23] Ibid. Jfr. sid. 330 f, där Uhlin vid sidan av Molins Gunnel-novell även framhåller betydelsen av Karl-Erik Forsslunds nittitalsverk för Dan Anderssons tidiga novellistik.

[24] Uhlin, a.a. sid. 255. Beträffande begreppet "den ädle vilden" och traditionslinjen från renässansen och fram till Cooper, se Yrjö Hirn, Goda vildar och älda rövare i dikt och verklighet, 1941. (Tredje delen "Den gode vilden".)

[25] Pelle Molin, Samlade skrifter, 1964, sid. 137, 138 och 139 resp. Beträffande sagoperspektivet hos Wassing, se även denna avh. sid. 146.

[26] Molin, a.a. sid. 120.

[27] Se t.ex. Karl Östmans beskrivning av kolaren och dennes "stilla sotiga men dock så härliga lif i skogens trolska gömme", eller lägg märke till kolarens sätt att uttrycka sig, då han beskriver älvorna och dimman. Karl Östman, Pilgrimer, 1909, sid. 11 och 15 resp.

[28] Karl-Erik Forsslund, Storgårdsblomster, 1901, sid. 39 ff. Jfr. Uhlin a.a. sid. 329.

[29] Jfr. Elisabet Kågerman, som framhåller att Eld och bröd "synes vara i hög grad självbiografisk". Romanen gör, skriver Kågerman, ett "klart intryck av upplevdhet". Elisabet Kågerman, Arbetarförfattarnas syn på arbetet, 1961, sid. 26.

[30] Jfr. Granlid a.a. sid. 223.

[31] Jfr. ovan sid. 17.

[32] Veckotidningen Året Runt nr. 49, 1951 innehåller ett reportage om Eriksson med titeln "Enslingen från Ändalösa", och här bjuds på ett porträtt, som slår an en typiskt vildmarksromantisk ton. Reportaget börjar:

"Han kom emot oss ur skogen långt därborta under Blyberget som kliven direkt ur en Svart ballad eller en kolarhistoria av Dan Andersson. Med rågad lingonkont på ryggen och dubbelbössan lätt i vänstra handen kom han glidande över myren, lite böjd av nära sjuttio år men mjuk i lederna och snabb på foten som den skogens son han var. Mösskärmen satt på sned och svettranden under den svarta hårluggen blänkte som dagg på berg kristall.

Det var Adolf Eriksson i Blybergsbo. Som gammal kolare och finnskogsfilosof mera känd som Ändlösa-Adolf." (Reportaget är signerat Sven Forssell.)

[33] Uhlin, a.a. sid. 292.

[34] A.a. sid. 340.

[35] Kågerman, a.a. sid. 25.

[36] Uhlin, a.a. sid. 401.

[37] Se äv. bl.a. sid. 194 i Dödgr., där berättaren skildrar hur Josef i upprymt tillstånd dansar solo-dans med dragspel i famnen och med Björn sittande på nackmuskeln.

[38] Den negativa attityden till storstadslivet gör sig dessutom gällande även i en del andra sammanhang i romanen. Se sid. 72 och sid. 103.

[39] "Ålderdomshemmens sabotörer" var rubriken på en artikel, som trycktes första gången i tidskriften Vi nr. 21, 1949. Den ingick i den serie av artiklar om de svenska ålderdomshemmen som inledde Ivar Lo-Johanssons åldringsvårdskampanj.

[40] Uhlin, a.a. sid. 334.

[41] A.a. sid. 399.

[42] Uhlin beskriver berättarens attityd till det övernaturliga bl.a. på sid. 313 ff och sid. 332.

[43] Se Dödgr. sid. 269, 272, 274 och 386. Jfr. Dan Andersson, Samlade skrifter I (Minnesupplaga), 1956, sid. 28. Jfr. även Uhlin sid. 299.

[44] Jfr. Mats, vars skrockfullhet förbjuder honom att använda något annat än träsked, då han äter eller lagar mat. Se Dan Andersson, a.a. sid. 27. Jfr. äv. berättarens ord om Mård Jon: "Han tror blint på alla skogslandets myter . . ." Se a.a. sid. 71.

[45] Jfr. berättarens ord i Kolarhistorier: "Aldrig känner man sig riktigt ensam när man

ligger vid en rökande mila och en flammande eld, och aldrig är man mörkrädd. Milan är som ett levande, varmt väsen, som kan visa både onda och goda sidor . . . Och fast stormen ryter i storskogen omkring, och fast den är det enda ljud man hör, så tycker man sig vara två." Se a.a. sid. 23. Jfr. även Uhlin, a.a. sid. 294: "Milan var i kolarens föreställning ett levande väsen, ostyrig och nyckfull som en kvinna." Jfr. vidare i Kolarhistorier Mats' tveklösa inregistrering av ett varsel i inledningen till kapitlet "Stormnatt", eller berättarens ord att man aldrig får tala om "eld i milan" utan i stället måste använda någon av "termerna", eller den passage, som låter förstå att Mård-Jon har grävt ned bl.a. albark, salt och kvicksilver i syfte att skydda de kolhopar som utvunnits ur milan. Se Dan Andersson a.a. sid. 19 f, sid. 23 samt sid. 73 resp.

[46] En annan scen, där man likaledes, då det gäller rollfördelningen, kan peka på paralleller mellan Dödgr. och Kolarhistorier, är den där berättaren i Wassings bok läser en saga för Josef (sid. 282 ff), en situation som påminner om den i kapitlet "Sagan om Vagnberget" i Kolarhistorier. Det kan vidare sägas, att skildringen i sin helhet i kap. nio och tio i Dödgr., vad rolltagandet beträffar, har vissa likheter med kapitlet "Snön smälter" i Kolarhistorier. Det är i båda fallen fråga om en berättare, som endast till en viss gräns ställer sig på samma nivå som den mera primitiva samtalspartnern, och i båda fallen har samtalen ett trevande och försåtligt avvaktande förlopp.

[47] Jfr. ovan sid. 33 ff.

[48] Dan Andersson, Samlade skrifter II resp. IV. Jfr. Uhlin, a.a. sid. 402.

[49] Se Dödgr. bl.a. sid. 279.

[50] Uhlin a.a. sid. 403.

[51] Se bl.a. följande sidor i Dödgr.: 205 f, 219, 250 f och 279.

[52] Se bl.a. sid. 205.

[53] Det kan nämnas, att det bland Wassings efterlämnade papper finns en blyertsskriven lapp, där Wassing av allt att döma i hast har tecknat ned den besvärjelse mot orm, som står att läsa på sid. 272 i Dödgr. Det är möjligt, att anteckningen gjordes vid ett av Wassings sammanträffanden med Adolf Eriksson, d.v.s. romanens Josef kolare, och att Josefs vidskepelse m.a.o. är autentisk. Detta vederlägger dock inte teorin att Wassing har påverkats av Dan Andersson i skildringen av Josef kolare i Dödgr. Det faktum att han i så pass hög grad valde att framhäva vidskepelsen talar för den litterära influensen, liksom det förhållandet att det inte rör sig om enstaka isolerade överensstämmelser utan om en kombination av flera drag, som är parallella i Dan Anderssons diktning och Dödgr. Ett motsvarande resonemang kan föras beträffande romanens gestaltning av motivet "kvinnan som tapper arbetskamrat i vildmarken" och porträttet av Lilly. Skildringen är säkerligen autentisk i sina huvuddrag (Wassings mor Elma dog i lungsot 1939). Det är vinklingarna och "ljussättningen" som gör att man kan tala om litterär påverkan.

[54] I följande uppteckningar i Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala skildras hur starka karlar bär tunga bördor långa sträckor och dessutom i förbifarten plockar bär utan att ställa ifrån sig bördan: ULMA 4479, sid. 57 (Om Puttorpa-Here från Tolg i Småland); ULMA 12721:32, sid. 28 (Om Långbond på Sand från Arbrå i Hälsingland); ULMA 14777, sid. 44 (Om Stark-Mickel från Skog i Hälsingland); ULMA 719 (Om Rimbo-Pilten från Rimbo i Uppland).

[55] ULMA 11483, sid. 1 samt ULMA 23019:111.

[56] ULMA 11483, sid. 1. Uppteckningen gäller en man som kallades "Östers Far", och det sägs på sid. 2 i uppteckningen (som har gjorts av O. Blixt, Grangärde), att han "troli-

gen" dog 1845, samt att han var från Thorsberget. Thorsberget ligger i närheten av Vansbro i Dalarna.

[57] ULMA 23904, sid. 3.

[58] Samtalet med John Eriksson den 18/2 1980. Det kan nämnas, att uppteckningen ULMA 23904 har gjorts av framlidne vägmästaren Gideon Gustafson år 1958, samt att både Ändersta och Vändersta (Vändesta) förekommer som plats- och gårdsnamn i Simtuna-trakten i Fjärdhundra i Uppland, vilket förklarar förväxlingen.

[59] Brev till mig från John Eriksson, poststämplat den 19/2 1980.

[60] Artikeln har rubriken "Wendersta-Pilten" och är undertecknad med signaturen "S.m.a."

[61] Jfr. C.W. von Sydow, Om folkets sägner. I Anna Birgitta Rooth (utgivare), Folkdikt och folktro, 1973.

[62] Schön, a.a. sid. 9.

[63] Ibid.

[64] A.a. sid. 9 f.

[65] Den folkliga, muntliga berättartraditionens betydelse för Hedenvind-Eriksson och Dan Andersson kommenteras i Uhlin, a.a. sid. 228. Beträffande Koch och Lo-Johansson, se Lars Furuland, Statarnas ombudsman i dikten, 1976, sid. 90 f.

[66] Edström, a.a. sid. 23 ff.

[67] Se Erland Lagerroth, Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgerssons, 1958, sid. 90.

[68] Edström, a.a. kapitlet "Helhetskompositionen".

[69] A.a. sid. 88 ff.

[70] A.a. sid. 86.

[71] A.a. sid. 87.

[72] Lagerlöf, a.a. sid. 44 resp. sid. 48.

[73] Edström, a.a. sid. 231.

[74] Se inledningen till kapitlet "Julnatten" i Gösta Berlings saga.

[75] Lagerlöf, a.a. sid. 44.

[76] Jfr. ovan sid. 132 f.

[77] Lagerlöf, a.a. sid. 36: "Hon svär som en gatpojke och regerar som en kung sina sju bruk och sina grannars gårdar, regerar sin egen socken och grannsocknarna, ja, hela det sköna Värmland."

[78] Ett exempel. På sid. 140 i Dödgr. skildras, hur Alfred söker förlikning med Pål, men hur denne avvisar den framsträckta handen och i vredesmod far iväg i sin fjädervagn, varvid den beskedlige Alfred skrattar bort besvikelsen och drar vidare med sin skottkärra. Vreden och disharmonin understryks på ett effektfullt sätt av berättarens ordval: "Piskan smäller och hästhovarna river upp eld ur landsvägsgruset. Dödgrävaren skrattar och skottkärran gnisslar i hjulet." Jfr. detta med Selma Lagerlöfs beskrivning av hur den elake Sintram efter ordväxlingen med Anna Stjärnhök på landsvägen i kapitlet "Spökhistorier" i Gösta Berlings saga i plötsligt ursinne far iväg med sin släde: "Han drar åt sig tömmarna,

vänder och kör hemåt, drivande hästen till sken med piskslag och vilda rop. Utför den förskräckliga backen går den livsfarliga färden, medan en lång rad av gnistor sprakar fram under medar och hovar i det tunna marsföret." (Lagerlöf, a.a. sid. 174 f).

I vissa fall är det mera tveksamt, om det är fråga om direktinfluens från Gösta Berlings saga, eller om det i stället rör sig om gemensamma källor och en anslutning till gemensamma traditioner. Jag tänker bl.a. på det berättartekniska greppet att låta landskapets karaktär tjäna som resonansbotten vid personbeskrivningen (jfr. ovan sid. 126), något som kommer till synes i Dödgr. inte minst då det gäller att åskådliggöra Alfreds tyngd och bredd. Se t.ex. Dödgr. sid. 163. Jfr. avsnitt III ("Kontrapunktiska" kompositioner över människa och natur) av det första kapitlet i Erland Lagerroth, Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson, 1958. Jfr. även t.ex. Gösta Attorps, Pelle Molin. Hans liv och diktning, 1930, sid. 164 f.

Även om anknytningen till kraftkarls-motivet är mindre direkt, kan det i detta sammanhang nämnas, att en bibelallusion på sid. 321 i Dödgr. hör till samma kategori av likheter. Här skildras, hur idén om en bekymmersfri tillvaro på fattighuset för första gången väcks i Alfreds medvetande. En man från fattighuset skryter, medan han dricker öl i bryggeriets utkörarrum: "Inte sår jag, och inte skördar jag, säger han. Kommunen försörjer mig ändå. Skål på er! . . ." Jfr. detta med Gösta Berlings tal för den elake Sintram i djävulens gestalt i kapitlet "Julnattten" i Gösta Berlings saga: "Här lever man utan att så eller spinna, som ers nåd kanske redan vet. Här flyger de stekta sparvarna i ens mun, här flyter beskt öl och sött brännvin omkring i bäckar och strömmar. Här är ett bra ställe, märk det, ers nåd!" (Lagerlöf, a.a. sid. 35) För att använda terminologin i en uppsats, där litterära likheter har systematiserats, är det således tveksamt om man här skall tala om "historisk släktskap" eller om "lån". (Ivar Ljungerud, Om bedömningen av litterära likheter. Nysvenska studier, 1945, sid. 73—91.)

[79] Erland Lagerroth, Romanen i din hand, 1976. Se avsnittet "Det romantiska" sid. 230 ff i kapitlet om Gösta Berlings saga. Jfr. sid. 40 f.

[80] Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Four Essays, 1973, sid. 304.

[81] A.a. sid. 305.

[82] Hirsch, a.a. sid. 110. Jfr. a.a. sid. 89, 103 f, 108 et passim. Det kan tilläggas, att Hirschs syn på genre-frågorna dock ingalunda är identisk med Fryes. Han anser sålunda, att Fryes metod att klassificera genrer är alltför mekanisk, och han kritiserar Frye för att framställa genre-tillhörigheten som något konstitutivt för verket, snarare än som ett provisoriskt verktyg vid beskrivningen. Se Hirsch, a.a. sid. 110 f.

[83] Erland Lagerroth, Romanen i din hand, 1976, sid. 233.

[84] A.a. sid. 234.

[85] Jfr. ovan sid. 14.

[86] Brev till Tore Eriksson. Se kap. I, not 116.

[87] Booth, a.a. sid. 86.

[88] MS VI, sid. 33.

[89] Uttrycket är hämtat från Gerhard Arfwedson, Diktens födelse, 1964, sid. 39.

[90] Hirsch, a.a. sid. 101.

[91] Jfr. ovan kap. II, sid. 44 med not 9.

[92] René Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, 1968, sid. 235.

[93] Uhlin, a.a. sid. 287.

[94] Ibid.

[95] A.a. sid. 329.

[96] Lars Gustafsson, Född till berättare. Recension av Dödgr. i Vestmanlands Läns Tidning den 18/12 1958.

[97] Göran Palm, Den nya svenska romanen. BLM 1961, sid. 454.

Exkurs

[1] Brev till avh. förf. den 28/12 1973.

[2] Jfr. Slottet i dalen, sid. 107–109.

[3] Motivet finns även behandlat i det otryckta skådespelet "Hemlös kärlek", sid. 49 f.

[4] Jfr. Slottet i dalen, sid. 5–12.

[5] Jfr. Grimman, sid. 25.

[6] Jfr. Slottet i dalen, sid. 26 f, samt Gropen i skogen, sid. 57. Den utförligaste skildringen av "Viväg" finns i novellen "Skorpballongerna" (MS XVII), tryckt i kalendern Kentaur nr 1, 1959, sid. 7–10.

[7] Jfr. Slottet i dalen sid. 116 f, 344 f samt 406 f. Den utförligaste skildringen av Matilda finns i den otryckta novellen "Spettusarna", MS XIV–XVI.

[8] Jfr. ovan sid. 18 med not 61.

[9] Ingegerd Wassing i intervju den 25/5 1974.

[10] Ingegerd Wassing i intervju den 25/5 1974.

[11] Hjalmar Ericson i intervju den 6/6 1974.

[12] Se bl.a. MS VI.

[13] "Självbiografiskt P.M." innehåller bl.a. uppgifter om en mängd olika anställningar i skiftande yrken på olika håll i landet under perioden 1936–1944.

[14] Se avh. sid. 159.

[15] MS XVIII, sid. 369. Jfr. Dödgr. sid 41 f.

[16] Jfr. ovan sid. 31 med not 115.

[17] Se avh. sid. 33 ff. med not 122.

[18] Det förefaller mindre troligt att avsnittet skulle härröra från det manuskript på c:a 1200 A-4 sidor, som på vårvintern 1958 presenterades för bokförlaget Almqvist & Wiksell/Gebers och som författaren under våren samma år, på förlagets inrådan, skar ned till ett omfång av 866 A-4 sidor. En till omfånget reducerad motsvarighet till den skildring som här refereras, finns med i romanen, men den återfinns i dess början, redan i kap. 2, i tryckmanuskriptet paginerat 51–99. Det i "teaterromanen" infogade avsnittet däremot har sidbeteckningarna 369–371, 373 samt 377–378. Reduceringen av manuskriptets omfång torde ha skett genom uteslutningar av textavsnitt på ett flertal ställen i hela manuskriptet – inte huvudsakligen genom omfattande strykningar i dess början. Tiden torde heller inte ha medgett någon förändring av romanens komposition; kapitelföljden förblev troligen intakt.

Summary

The Swedish author Åke Wassing (1919–72) published four autobiographical novels, *Dödgrävarens pojke* (The Gravedigger's Son) (1958), *Slottet i dalen* (The Castle in the Valley) (1960), *Grimman* (The Halter) (1963), and *Gropen i skogen* (The Pit in the Wood) (1965). Together, these four books tell the story of Björn Persson—Åke Wassing's second self—and his family. One of the protagonists, besides Björn himself, is Alfred, Björn's father, a somewhat unsuspecting and naif man, whose personality is marked by a too rigid and illiberal upbringing. After the collapse of his marriage, Alfred goes to live, while only in his late forties, in an almshouse, where he spends the rest of his life as an inmate with special privileges. By a series of unhappy coincidences and through indulgence on the part of the authorities, the little boy Björn is allowed to spend his days there too, year after year, in a milieu decidedly unsuitable for a child to grow up in.

In *Dödgrävarens pojke*, the first of Åke Wassing's novels, we get all the necessary background information for the detailed description of Björn's life in the almshouse that follows in the three other books. Thus, we become well acquainted with Alfred, Alfred's parents and the other members of his family. We meet Lilly, Alfred's wife and Björn's mother, and her lover Josef. We witness the proceedings in court, where Alfred and Lilly fight over their rights to their son, and we follow Lilly in her heroic struggle against the authorities, when she tries to take the law into her own hands. All this is rendered in a somewhat intricate interplay between action at the present time when we see Björn Persson as a grown-up man, following up the hidden evidences of his childhood and, on the other hand, scenes from the past depicted in a lively manner.

The aim of the present thesis is threefold: to analyse *Dödgrävarens pojke* as an artistic achievement, to give a picture of Åke Wassing's personality and the road that led him to the point where he was able to create his first book, and finally to give the necessary historical background by sketching the outlines of the literary scene.

Chapter I. The road to Wassing's debut as a novelist

This chapter traces the more important experiences that Åke Wassing had after leaving the almshouse at the age of 16 and starting life of his own. His attempts to get professional training as an actor and to make a career for himself on the stage are described, and it is maintained that it was then in his mid-twenties, when attending the courses at some of the schools of drama in Stockholm, that Åke Wassing was, for the first time in his life, brought into contact with artistic-

ally valuable literature. Thus, his reading, up to the age of 30, consisted largely of plays; his first great experience in this field was *The Tempest* by Shakespeare. Later, between 1951 and 1958, Wassing gradually widened his reading. The great Russian novelists and the American and Scandinavian writers in the realistic tradition were his favourites. He had a special taste for Strindberg, Gorkij, Andersen-Nexø, Jan Fridegård and the Bible. On the whole, however, Wassing's literary self-education was comparatively limited. He was never a learned man, like Eyvind Johnson or Harry Martinsson.

Two events stand out as constituting especially important stimuli in Åke Wassing's long and determined struggle to master his material and carry out his literary enterprise. The death of his father in 1946 was a turning-point in Wassing's life and made him feel the necessity of coming to grips with his own fate. Of equal importance was the forceful campaign for better care for the old people in Sweden and a new order in the homes for the aged that was waged—in books, in articles and on the radio—by the well-known author Ivar Lo-Johansson from 1949 to the middle of the next decade. Obviously, Wassing wished to contribute, in his own way, to this campaign by writing *Dödgrävarens pojke*.

Åke Wassing's manuscripts and other papers show how the original idea of telling the story of his family developed over the years, passing through a number of different stages, from a rough sketch in 1945–46 and some film scripts during the next few years, via a series of short stories and fruitless attempts in the novel form, up to the point in 1957–58 when the final version of *Dödgrävarens pojke* took shape and the book was published.

Chapter II. The documents and the documentary question

The narration in *Dödgrävarens pojke* is based on a considerable number of legal documents and other documentary material, and in the first section of Chapter II in the present thesis these documents are dealt with from three different points of view. First, the author's method of quoting the documents is commented on, and it is made clear that alterations in the source material are comparatively rare.

Secondly, I try to describe how Wassing was able to use the documentary material as a "hidden" source in the creative process, as concrete detail—a sum of money, for instance—in a wider, narrative context or as a point of departure for the creative imagination.

Thirdly, the function of the documents when quoted, reported or only mentioned in the text is studied, and it is argued that Wasing's documentary method has a personal and characteristic touch: the number of documents quoted is unusually large and the attitude to the documents displayed by the narrator is unusually active. To a certain extent, it is possible to point to similar methods of narration in the type of documentary prose that was published during the 1960's by authors like P.O. Enquist and Thorkild Hansen.

In the second section of Chapter II, I discuss some possible sources of inspiration for Wassing's special way of dealing with the documentary components in the text, and in the third and last section of the chapter, the question is raised whether *Dödgrävarens pojke* in itself can be characterised as a document, i.e. a true and reliable account of things that really happened. To answer the question, a close reading of pp. 406–412 in Chapter 14 of the novel is undertaken and at the same time the text is compared with the corresponding section of one of Wassing's early manuscripts. The result of the inquiry gives a negative answer to the question. The story is not true in every detail. Still, by fusing facts and fiction in an artistic way, the novel gives a "true" picture of life in the way that is specific to all valuable literature.

Chapter III. The time levels and the composition

The existence of clearly discernible time levels in *Dödgrävarens pojke* calls for a special study of the time-shift technique in Wassing's novel. After a short background sketch, indicating some of the various functions of the time-shift device in the novel in general, the different time levels in *Dödgrävarens pojke* are described. Next, the first six chapters of Wassing's novel are characterized and analysed from the point of view of the time shift. It is noted that the interplay between the different time levels serves as a basis for a compositional pattern. Further, two probable sources of inspiration for the time-shift technique in *Dödgrävarens pojke* are discussed: the film convention of "fading" and a special type of time-shift phrase used in Selma Lagerlöf's celebrated novel *Gösta Berlings saga*.

Most of the remaining part of the chapter is devoted to a study of the interplay between, on the one hand, the parts of the text which are narrated from an omniscient point of view and, on the other hand the sections of the text which instead are related by the narrator in the first person, who, in this part of the novel (Chapters 11–14) adopts an extremely argumentative attitude. It is argued that this arrangement has an immediate bearing on the reader's experience of the time conditions in the novel. One gets something that may be called a *Verfremdungseffekt*.

Finally, it is asserted that the compositional pattern, based on the shift of the time levels, stands out as an overriding, compositional principle in the whole novel. The result is that the author can present his fictional world from various angles, both in intimate, close-up pictures and from a distance. The advantage for the psychological description is obvious.

Chapter IV. Dödgrävarens pojke: The "social" novel

Two different, but related, social abuses are dealt with in *Dödgrävarens pojke*. One is the conditions at the homes for the aged, where, in some cases, children

were allowed to grow up together with mentally abnormal people who for various reasons did not fit into the general medical and social-welfare programme. The other problem is connected with the routines employed, in which representatives of society step into the family situation in order to take care of children whose parents have been divorced or are planning a divorce.

After a section in which the text of *Dödgrävarens pojke* is analysed with special regard to the author's way of describing the above-mentioned problems, a comparative study is made in order to demonstrate the genesis of the social description in Wassing's novel. Three points of reference are employed: Åke Wassing's early manuscripts, Harry Martinson's autobiographical novel *Nässlorna blomma* and Charles Dicken's well-known story *Oliver Twist*. It is maintained that it was Wassing's ambition to let his novel appear as an answer to Harry Martinson's description of the child in the almshouse in *Nässlorna blomma*. It is also concluded that Dicken's hearty way of presenting his social criticism in *Oliver Twist* served as an inspiration to Wassing. Finally, in Chapter IV, the impact of Wassing's novel on society is described. It is contended that *Dödgrävarens pojke* had a conciderable, persuasive force, and the various reasons for this are discussed.

Chapter V. The romantic traits

The non-realistic traits in *Dödgrävarens pojke* are discussed in this chapter. The almost superhuman strenght displayed by Josef and Alfred is pointed out, and a special motif, describing proofs of manly vigour, is followed in its various manifestations. It is demonstrated that Pilten, a figure of folklore, stands out as a central symbol for many of the different tendencies in the novel that point towards a "lager-than-life" quality. One section of the chapter is devoted to a study of Wassing's way of describing Josef, the charcoal-burner from the wilds of Hälsingland, and it is noted that the fictional world here is depicted in a fairy-tale perspective and with a very characteristic, romantic touch.

Three sources of inspiration for the non-realistic quality in *Dödgrävarens pojke* are discussed: Dan Andersson's descriptions of charcoal-burners and life in the woods, Swedish folklore, and finally Selma Lagerlöf's novel *Gösta Berlings saga*.

In the last section of the chapter the vigour motif in *Dödgrävarens pojke* is considered from a biographical och psyckological point of view.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckt material

När annan uppgift ej lämnas finns materialet hos Åke Wassings son, Rolf Wassing, Saltsjö-Boo.

I Dokument och arbetspapper i två svarta pärmar och en mapp.

1. Originaldokument

Originaldokumenten utgörs dels av ett antal "Utdrag ur dombok" gällande skilsmässoprocessen mellan Wassings föräldrar, och dels köpehandlingar hörande till jordbruksfastigheten Såsarf i Annefors, d.v.s. det "Hälsingeställe", som Wassings föräldrar övertog 1923. Härtill kommer ett antal boupptecknings protokoll och räkningar, bank- och försäkringshandlingar samt ett testamente och ett utdrag ur äktenskapsförordsprotokoll.

2. Dokumentkopior

Dokumentkopiorna består av "Utdrag ur dombok", boupptecknings protokoll samt ett antal "Utdrag ur protokoll fört vid sammanträde med barnavårdsnämnden i Bollnäs socken". Dessa protokollsutdrag gäller sammanträden under 1926 och 1927. Därtill kommer en fotografisk kopia av det brev, som i Dödgrävarens pojke betecknas som "stalldörrsbrevet".

3. Arbetspapper

På maskinskrivna A-4-blad har Wassing ställt samman uppgifter beträffande åtskilliga av de personer, som i Dödgrävarens pojke uppträder i mer eller mindre omdiktad gestalt. Följande grupperingar framträder:

a) *Föräldrarna.* Under rubriken "Axel och Elma" har Åke Wassing på 19 hophäftade och paginerade blad sammanfattat sina föräldrars levnadsöde. Framställningen förutsätter att Wassing haft tillgång till huvudparten av de ovan rubricerade dokumenten och dokumentkopiorna.

b) *Intervjuer angående föräldrarna.* På fyra blad har Wassing ställt samman en del uppgifter om sina föräldrar och personer i dessas omgivning. Det framgår att uppgifterna lämnats vid intervjuer med fyra olika personer, vilkas namn står som rubriker för var sitt avsnitt. Tre av de intervjuade personerna var Simtunabor och förekommer i romanen som "Målaren", "traktorskötaren" och "ladugårdskarlen". Den fjärde uppgiftslämnaren är fru Elsa Dahlberg, en syster till Wassings mor.

c) *Släktregister på faderns sida.* Se bilaga.

d) *Förarbeten till släktregistret.* På sex blad finns mera utförliga uppgifter om faderns släkt fr.o.m. Åke Wassings farfars far och framåt i tiden.

e) *Romanens Pål.* På fyra blad har Wassing samlat ett antal biografiska data om förebilderna till romanens Pål och dennes båda döttrar.

f) *Morfadern.* Om Åke Wassings morfar, Johan Hjelm från Edsbyn, finns biografiska data sammanställda på sex blad.

g) *Mormoderns släkt.* På fem blad redogörs för Åke Wassings mormors släkt, från 1840-talet bosatt i Annefors i Hälsingland.

h) *Anneforsbor på 1920-talet.* På två blad redogör Wassing för sina samtal med tre personer om det brev, som i romanen kallas "stalldörrsbrevet". Redogörelsen stämmer i huvudsak med den skildring som ges i Dödgrävarens pojke sid. 340–346. Ytterligare en Anneforsbo kommenteras på ett blad. Det gäller förebilden till den granne, som i romanen på auktionsdagen ropar in "hälsingehemmet".

i) *Romanens Josef kolare.* På tre blad kan man läsa ett antal biografiska data om förebilden till romarens Josef Kolare, d.v.s. skogsarbetaren Adolf Eriksson från Blybergsbo i Hälsingland.

j) "*Myndighetspersonerna*". Under rubriken "Myndighetspersonerna" har Wassing på fyra hophäftade blad ställt samman uppgifter beträffande förebilderna till åtta av samhällets representanter i romanen. Framställningen tyder på att åtminstone en av de åtta personerna intervjuats av Wassing.

II Dagböcker

Bland Wassings efterlämnade papper finns en dagbokssvit för åren 1958–1972, med lucka för året 1971. Den första dagboken i sviten, den för 1958, är ej fullständig utan börjar den dag, då Dödgrävarens pojke publicerades, d.v.s. den 15 september 1958. Bladen som föregår detta datum har avlägsnats ur dagboken.

III Manuskript

Bland Wassings efterlämnade papper finns, grovt räknat, 10.000 manuskriptblad. Av dessa är huvudparten manuskript till Wassings självbiografiska tetralogi. Till både Grimman och Gropen i skogen finns förutom tryckmanuskripten två tidigare versioner bevarade. Till Slottet i dalen finns tryckmanuskriptet samt en tidigare version, men beträffande Dödgrävarens pojke saknas de versioner som närmast föregått tryckmanuskriptet. Förutom dessa manuskript finns bland Wassings efterlämnade papper ett antal artikelmanuskript samt några litterära skisser och betraktelser från 1960-talet. Därtill kommer ett antal manuskript som ej har varit möjliga att datera. Beträffande de i avh. diskuterade eller omnämnda manuskripten i övrigt, se särskild förteckning (sid. 151 ff) som registrerar produktionen fram till romandebuten 1958.

IV Självbiografiskt PM

Bland Wassings efterlämnade papper finns också ett maskinskrivet A 4-blad, på vilket författaren antecknat en del biografiska data beträffande åren 1936–1952. Rubrik saknas, men då anteckningarna i avh. vid några få tillfällen används som källa, betecknas bla det som "Självbiografiskt PM".

V Brev

1. Hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo

Brev till Åke Wassing från
Göte Eriksson
Lars Gustafsson
Greta Hamrin
Hans Hansson
Johan Hjelm
Nicklas Jansson
Landsarkivet i Uppsala (Två brev. Walter Ljusterdal resp. Gunnar Fritzell.)
Algot Rehnström
Lennart Tillgren
Per Wästberg

2. Hos avhandlingsförfattaren, Söderhamn

Brev till avh. förf. från
Ester Almestad
Naime Arvestedt
Sam Besekow
Bonniers Förlags Arkiv (Barbro Ek)
John Eriksson
Ivar Lo-Johansson
Carl Olov Mellander (Tre brev.)
P.G. Peterson
Carl Sundell
Ingegerd Wassing

3. Hos adressaten, då annat ej anges

Brev från Åke Wassing till
Manja Benkow. Hos avh.förf. (foto-kopia).
Tore Eriksson. Hos Margareta Eriksson, Mölnlycke. (Fem brev.)
Lars Gustafsson. I Bonniers förlags arkiv, Stockholm.
Axel Johansson. Hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo. (Två brev.)
Carl Olov Mellander, Tyresö. (Tre brev.)
Olle Norell, Örnsköldsvik.
David Norrman, Djursholm.
Set Poppius. I Riksarkivet, Stockholm (ett brev) och hos avh.förf. (ett brev).
Ingegerd Wassing, Stockholm. (Fem brev.)
May Lise Westelius, Gävle. (Två brev.)

VI Bandinspelade interjuver med

Ingabritt Ahrens, Nacka.
Ester Almestad, Täby.
Manja Benkow.
Hjalmar Ericson, Umeå.
Bertil Kjellvestad, Stockholm.

Carl-Magnus Magnuson, Stockholm.
Segol Mann, Stockholm.
Carl Olov Mellander, Tyresö.
Karl Rune Nordkvist, Bollnäs.
Olle Norell, Örnsköldsvik.
Rolf Tourd, Lundevarv.
Ingegerd Wassing, Stockholm.
Samtliga dessa ljudband finns hos avh.förf. Där finns också ett bandinspelat samtal mellan fyra av de personer, som 1946 utgjorde Stockholms kretsteaters ensemble, nämligen Anna-Stina Osslund, Naime Arvestedt, Rolf Tourd och Åke Wästersjö.

VII Samtal med

Per-Axel Branner.
John Eriksson, Fjärdhundra.
Judit Eriksson, Stockholm.
John Takman, Stockholm.
Disa Törngren, Stockholm.
Ingegerd Wassing, Stockholm.
Minnesanteckningar från samtalen finns hos avh.förf.

VIII Övrigt otryckt material

Anteckningsbok.

Arbetsbetyg.

Inskrivningsbok för marinen tilldelade värnpliktiga.

Kontrakt med Skansens Friluftsteater.

Kopia av Sveriges Radios snabb-protokoll den 29 10 1964 vid den svensk norska författarkonferensen på Hässelby slott i Stockholm.

Ljudbandinspelning av radioprogrammen "Sant och sannolikt" den 24 12 1960 och "Självbiografi? Allt det jag upplevt står i mitt pass!" den 23 5 1976. Sveriges Radios arkiv, Stockholm.

Material från Poppius journalistskola.

Programblad till "Ung Teaters" föreställning av Rudolf Värnlunds pjäs "Skådespelaren" i Folkets Hus Teater i Stockholm den 3/12 1947.

Sjöfartsbok.

Uppteckningar i Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala (ULMA).

Wersäll, M., Ivar Lo Johansson och åldringsvårdsfragan. En studie i samhällsdebatt och dikt. Lic.avh. 1968. Litteraturvetenskapliga inst. vid Uppsala universitet.

Tryckt material

I Tidningsartiklar

1. Tidningsartiklar i kronologiskt ordnad samling av tidningsklipp rörande Åke Wassing hos Rolf Wassing, Saltsjö-Boo.

a) *Recensioner av Dödgrävarens pojke.*
DN 29.9.1958 Bengt Holmqvist.
SvD 14.10.1958 Gösta Attorps.
StT 16.10.1958 Rune Pär Olofsson.
Arbetaren 15–21.10.1958 Per Drougge.
Expr 25.10.1958 Ann Bouleau.
Ny Dag 27.11.1958 Sam Johanson.
AB 12.12.1958 Hans Dahlberg.
Vestmanlands Läns Tidn 18.12.1958 Lars Gustafsson.
Hufvudstadsbladet 20.1.1959 Hans Fors.

b) *Övriga tidningsartiklar i klippsamling rörande Åke Wassing.*
AB 8.10.1944, 7.11.1945, 4.12.1947.
AT 27.2.1946, 4.12.1947.
DN 23.11.1958, 29.9.1959, 31.10.1960.
Folket 9.7.1956.
Lidingö Tidning 10.12.1947.
Ljusnan 29.9.1956.
Ny Tid 10.3.1959
StT 16.2.1945, 27.2.1946, 4.12.1947, 5.10.1958, 24.6.1962, 13.11.1963.
Sala Allehanda 15.12.1961.
SvD 3.11.1944, 16.2.1945, 4.12.1947, 30.10.1956, 21.12.1958, 31.10.1960.
Söderhamns Kuriren 3.10.1958.
Örnsköldsviks Allehanda 2.2.1959.
Östersunds Posten 17.2.1959.

2. Övriga tidningsartiklar

AT 4.7.1951 Bebodd källarcell trivsammast i ålderdomshem. (Sign. "Tyko".)
6.7.1951 Dåliga ursäkter från Bollnäs om ålderdomshemmets tillstånd. (Osignerat)
7.7.1951 Intermezzot i Bollnäs. (På ledarplats)
12.7.1951 Åldring fick enda anmärkningen då Bollnäshemmet inspekterades. (Osignerat)
16.7.1951 Interiör från Bollnäshemmet. (Sign. "H.P." Insändare)

DN 29.3.1976 Artur Lundkvist, Steinbecks brev tecknar hans liv som en evig kamp i mot- och medvind.

Kvällsstunden 21.10.1944 "S.m.a" (signatur), Wendersta-Pilten.

MT 23.4.1954 Paul Lindblom, Självförsvar och samhällsskildring.

II Övrigt tryckt material

Skönlitteratur som endast nämns i avhandlingen upptas i regel inte. Anges mer än ett årtal, och det andra årtalet är inom parentes, visar det första årtalet den använda upplagans utgivningsår. Det andra årtalet gäller första utgåvan av verket ifraga.

Aarseth, A., Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori. Bergen, Oslo, Tromsø 1976.

Ahlenius, H., Äreminnen över en far. Rec. av Ivar Lo-Johanssons roman Analfabeten. BLM nr. 7, 1951.

Ahlgren, S., Orfeus i folkhemmet. Sthlm. 1938.

Andersson, D., Samlade skrifter I, II och IV (Minnesupplaga). Sthlm. 1956 (1930).

Andrae, T., Den gamla prästgården. Studier och minnen. Uppsala, tr. Sthlm., 1940.

Ansikten. Självbiografiska skisser. Sthlm. 1932.

Arfwedson, G., Diktens födelse. Studier i diktares arbetspapper. Sthlm. 1964.

Arrias, J. et al., Litteraturkritik i borgarklassens tjänst. BLM nr. 3, 1969.

Aspelin, K. (red.), Teaterarbete. Texter för teori och praxis. Sthlm. 1977.

Attorps, G., Pelle Molin. Hans liv och diktning. Sthlm. 1930. Diss.

Bayley, J., Oliver Twist: 'Things as they really are'. I Gross, J. & Pearson, G. (edit.), Dickens and the twentieth century. London 1962.

Beach, J.W., The twentieth century novel. Studies in technique. New York & London 1932.

Bergsten, S., Time and eternity. A study in the structure and symbolism of T.S. Eliot's Four Quartets. Uppsala, tr. Lund, 1960. Diss.

Björck, S., Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik. 5:e uppl. Sthlm. 1963 (1953).

Björck, S., Sallnäs, H. & Palmqvist, B., Litteraturhistoria i fickformat. Svensk diktning från 80-tal till 60-tal. Sthlm. 1966.

Booth, W.C., The rhetoric of fiction. The University of Chicago Press. Chicago & London 1969 (1961).

Brandell, G., Från första världskriget till 1950. (Brandell, G. & Stenkvist, J., Svensk litteratur 1870–1970. Del 2.) Sthlm. 1975.

Branner, P.A., Vår lilla teater. Sthlm. 1944.

Brostrøm, T., Modern svensk litteratur 1940–1972. Övers. till svenska av Benkt Erik Hedin. Sthlm. 1974.

Brown, E.K., Rhythm in the novel. University of Toronto Press 1950.

Bungerfeldt, G., Rec. av Dödgrävarens pojke. Svensk Socialvårds Tidning nr. 1, 1959.

Bäckman, S., Den tidlösa historien. En studie i tre romaner av Eyvind Johnson. Sthlm., tr. Lund, 1975. Diss.

Carlson, S., I folkhemmets skamvrå. Sociala Meddelanden nr. 4–5, 1963.

— Mitt i femtitalet. I Elmquist, C.J. & al. (red.), Ny litteratur i Norden 1953–1955. Sthlm. 1956.

Church, M., Thomas Wolfe: Dark Time. Publications of the Modern Language Association of America, 1949 sid. 629–638.

Donner, W., Marcel Proust och den litterära traditionen i Frankrike. Finsk tidskrift, vol. 105, 1928.

Edström, V., Livets stigar. Tiden, handlingen och livskänslan i Gösta Berlings saga. Sthlm. 1960. Diss.

Eidevall, G., Vilhelm Mobergs emigrantepos. Studier i verkets tillkomsthistoria, dokumentära bakgrund och konstnärliga gestaltning. Sthlm. 1974. Diss.

Eisenstein, S., Film form. New York 1949.

Engblom, J., Förbrytarskildringen i Martin Kochs "Guds vackra värld". Svensk litteraturtidskrift 1966.
— Martin Koch, Andreas Bjerre och förbrytarpsykologin i Guds vackra värld. Samlaren 1954.
Enquist, P.O., Legionärerna. Sthlm. 1968.
Epoker och diktare 2. Allmän och svensk litteraturhistoria under redaktion av Lennart Breitholtz. Sthlm., tr. Uppsala, 1972.
Fehrman, C., Diktaren och de skapande ögonblicken. Sthlm. 1974.
Forssell, S., Enslingen från Ändalösa. Året Runt nr. 49, 1951.
Forsslund, K-E., Storgårdsblomster. En ung faders dagbok. Sthlm. 1901.
Fridegård, J., Jag Lars Hård. Sthlm. 1935.
— Offer. Sthlm. 1937.
— Tack för himlastegen. Sthlm. 1936.
— Äran och hjältarna. Sthlm. 1938.
Fridell, F., Arbetarna och proletärdikten. Folket i Bild nr. 20, 1947.
— Död mans hand. Sthlm. 1946.
Friedman, N., Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept. Publications of the Modern Language Association of America, 1955, sid. 1160—1184.
Frye, N., Anatomy of criticism. Four essays. Princeton University Press. Princeton 1973 (1957).
Furuland, L., Folkhögskolan — en bildningsväg för svenska författare. Sthlm., tr. Falköping, 1971.
— Från Strindberg till arbetarförfattarna. Förr och nu. Tidskrift för en folkets kultur nr. 2, 1977.
— Litteratur och samhälle. I Gustafsson, L. (red.), Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen. 2:a omarbetade och utvidgade uppl. Sthlm., tr. Lund, 1974 (1970).
— Statarna i litteraturen. En studie i svensk dikt och samhällsdebatt. Sthlm. 1962.
— Statarnas ombudsman i dikten. En bok om Ivar Lo-Johansson. Sthlm., tr. Uppsala, 1976.
Författare och socialarbetare på samma våglängd? Sociala Meddelanden nr. 6—7, 1963.
Granlid, H.O., Martin Koch och arbetarskildringen. Sthlm. 1957. Diss.
Grevenius, H., När "Skådespelaren". I program vid Hälsingborgs Stadsteaters föreställning av Rudolf Värnlunds "Skådespelaren", spelåret 1954—1955.
— En präst utan tro. RiR nr. 4, 1946.
Gustafsson, L., Kommentarer. BLM nr. 4, 1962.
Göransson, S., Berättartekniken i Eyvind Johnsons roman Molnen över Metapontion. Samlaren 1962.
Hadenius, S. & al., Sverige efter 1900. En modern politisk historia. 5:e uppl. Sthlm. 1972 (1967).
Hallberg, P., Om bildspråket i Harry Martinsons Nässlorna blomma. Nordisk tidskrift, häfte 2, 1975.
— Rec. av Hans O. Granlids avh. Martin Koch och arbetarskildringen. Samlaren 1957.
— Studier i Harry Martinsons språk. Skrifter utgivna av Samfundet för stilforsking IX. Sthlm., tr. Uppsala, 1941.
Hallström, P., Briljantsmycket och andra berättelser. Sthlm. 1896.
— Händelser. Sthlm. 1927.
Hansen, T., Det lykkelige Arabien. Khvn. 1962.
Harrie, I., Tjugotalet in memoriam. 2:a uppl. Sthlm., tr. Uppsala, 1938 (1936).
Hart, F.R., Notes for an anatomy of modern autobiography. I Ralph Cohen (edit.), New Directions in Literary History. London 1974.
Hedén, E., De tigande diktarna. Tiden nr. 9, 1909.
Hela Världen nr. 35, 1940. (Den vackraste flickan.)

Hellström, G., Snörmakare Lekholm får en idé. Sthlm. 1927.
Hirn, Y., Goda vildar och ädla rövare i dikt och verklighet. Sthlm., tr. Helsingfors, 1941.
Hirsch, E.D. Jr., Validity in interpretation. Yale University Press. New Haven & London, tr. Clinton, Mass., 1975 (1967).
Holgersson, L., Socialvården – en fråga om människosyn. 2:a reviderade uppl. Sthlm., tr. Jönköping, 1978 (1977).
Holm, I., Harry Martinson. Myter. Målningar. Motiv. Reviderad utgåva. Sthlm., tr. Lund, 1965 (1960).
Holmbäck, B., Det lekfulla allvaret. Studier över erotiska och polemiska motiv i Hjalmar Söderbergs roman Den allvarsamma leken mot bakgrund av hans tidigare författarskap. Sthlm. 1969. Diss.
House, H., All in due time. London 1955.
Jaensson, K., Essayer. Sthlm. 1946.
Johnson, Edgar, Charles Dickens. His tragedy and triumph. Volume one. London 1953 (1952).
Johnson, Eyvind, Drömmar om rosor och eld. Sthlm. 1949.
— Hans nådes tid. Sthlm. 1960.
— Molnen över Metapontion. Sthlm. 1957.
— Om verkligheten i en roman. Vintergatan 1937.
Jonsson, T., Stor-Norrland och litteraturen. Verdandis Småskrifter 409. Sthlm. 1938.
Julén, B., Över en moder. Rec. av Dödgrävarens pojke. BLM, nr. 9, 1958.
Kettle, A., Dickens: Oliver Twist. I Ford, G.H. & Lane, L. Jr. (edit.), The Dickens critics. Cornell University Press. Ithaca, New York 1961.
Kjellén, A., Emilie Flygare-Carlén. En litteraturhistorisk studie. Sthlm. 1932. Diss.
Kjellgren, J., Nya signaler. Tidens magasin 19/4 1929.
Koch, M., Arbetare. En historia om hat. Sthlm. 1912.
Kommentarer och notiser. BLM nr. 7, 1957.
Kvart, G., Arbetsglädje och gemenskapstro. En studie i Josef Kjellgrens författarskap. Gbg. 1979. Diss. 1972 (kap. I–III).
Kågerman, E., Arbetarförfattarnas syn på arbetet. Studie i svensk arbetardiktning. Sthlm. 1961.
Lagerlöf, S., Gösta Berlings saga. Skrifter av Selma Lagerlöf. Sthlm. 1933.
Lagerroth, E., Landskap och natur i Gösta Berlings saga och Nils Holgersson. Sthlm., tr. Lund, 1958. Diss.
- Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst. Sthlm., tr. Ystad, 1976.
Leibfried, E., Kritische Wissenschaft vom Text. 2:a uppl. Stuttgart 1972 (1970).
Lien, A., Store John vender tilbake. Om Det svundne er en drøm av Aksel Sandemose. Edda 1965, bind LXV. Oslo 1965.
Lindberg, P., Ett teaterbibliotek. BLM nr. 1, 1943.
Lindberger, Ö., Eyvind Johnsons möte med Proust och Joyce. BLM nr. 7, 1960.
Linder, E. Hj., Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Fem decennier av nittonhundratalet. Band 2. Sthlm. 1966.
Lindvåg, A., Människans väg. Tre självbiografiska romaner. Studieplan. Utgiven av Svenska landsbygdens studieförbund, tr. Malmö, 1960.
Litteratur och samhälle. Meddelande från Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga inst. i Uppsala, nr. 47, årgång 4, 1968.
Ljungdal, A., Kulturen i fara. Sthlm. 1927.
Ljungerud, I., Om bedömningen av litterära likheter. Nysvenska studier. Uppsala 1945.
Ljungquist, W., Liljor i Saron. Sthlm. 1952.
Lo-Johansson, I., Analfabeten. Sthlm. 1951.

— En ny proletärdikt. BLM nr. 10, 1948.
— Godnatt, jord. Sthlm. 1933.
— Statarskolan i litteraturen. BLM nr. 10, 1938.
— Stridsskrifter. Del 2. Lund, tr. Falkenberg, 1974.
— Svenska ålderdomshem. Vi nr. 14, 1949.
— Ålderdoms-Sverige. Sthlm. 1952.
— Ålderdomshemmens sabotörer. Vi nr. 21, 1949.
Lo-Johansson, I. & Järlås, S., Ålderdom. Sthlm. 1949.
Lubbock, P., The craft of fiction. London 1921.
Lundevall, K-E., Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program. Sthlm., tr. Uddevalla, 1953. Diss.
Lundvkist, I., Dikten och socialarbetaren. Sociala Meddelanden nr. 4—5, 1963.
Lämmert, E., Bauformen des Erzählens. 6:e uppl. Stuttgart 1975 (1955).
Mannheimer, C., Från angelägenhet till angelägenhet. I Lagerlöf, K.E. (red.), Femtitalet i backspegeln. Sthlm. 1968.
Martinson, H., Nässlorna blomma. Sthlm. 1935.
Mendilow, A.A., Time and the novel. Humanities Press. New York 1972 (1952).
Meyerhoff, H., Time in literature. University of California Press. Berkeley & Los Angeles 1955.
Miller, J.H., Charles Dickens. The world of his novels. Indiana University Press. Bloomington & London 1973 (1958).
Mitt möte med boken. Tjugo svenska författare berätta om sig själva och om böcker. Sthlm. 1943.
Moberg, V., Utvandrarna. Sthlm. 1949.
Molin, P., Samlade skrifter. Uppsala 1964.
M.P. (Föreningen Matteuspojkarnas tidskrift) nr. 2—3, 1935; nr. 1, 1936; nr. 1, 1938; nr. 3—4, 1941; nr. 1, 1945; nr. 4, 1945.
Möller, L., Från frihetsrörelse till varuhus i sex. Ord & Bild nr. 3, 1972.
Nerman, B., Den skapande processen. En studie i Walter Ljungquists diktarmetod. Sthlm. 1976. Diss.
— Fånge på en ö i tiden. Nordisk tidskrift nr. 1, 1956.
— Jaget och medmänniskorna. Perspektiv nr. 2, 1961.
Nettum, R.N., Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890—1912. Oslo 1970. Diss.
Nilsson, N.Å., Sovjetrysk litteratur 1917—1947. Sthlm. 1948.
Nordmark, D., Samhället på scenen. En studie i Rudolf Värnlunds drama "Den heliga familjen" dess litterära och sociala förutsättningar. Umeå 1978. Diss.
Norell, O., Med thespiskärra av märket Buick. SE nr. 52, 1949.
— Åkes nya värld. Idun nr. 44, 1958.
Norrman, D., Sextio romaner. Studieuppgifter till barn- och ungdomsskildringar. Sthlm., tr. Uddevalla, 1969.
Norske folke-eventyr fortalte af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe (fællessamlingen). Syvende udgave revideret ved Moltke Moe. Kristiania 1904.
Nyheter från Almqvist & Wiksell/Gebers nr. 2, 1958.
Nykrog, P., Strukturbegrebet i analyse af narrativ litteratur. I Romanproblemer. Teorier og analyser. Festskrift til Hans Sørensen. Odense 1968.
Ord & Bild nr. 1—2, 1972, Osignerad årsrevy.
Oldberg, R., Ivar Lo-Johansson. En monografi. Sthlm. 1957.
Palm, G., Den nya svenska romanen. BLM nr. 6, 1961.
von Platen, M. (red.), Berömda svenska böcker. Referat av svensk litteratur från medeltid till nutid. (När Var Hur-serien.) Sthlm., tr. Uddevalla, 1972.

Propp, V., Morpohology of the folktale. University of Texas Press. Austin & London 1975 (1928).
Rehn, M., Jack London i Sverige. Studier i Marknadsföring och litterärt inflytande. Uppsala, tr. Sthlm., 1974. Diss.
Richardson, R., Literature and film. Bloomington & London 1969.
Romberg, B., Studies in the narrative technique of the first person novel. Sthlm., tr. Lund, 1962. Diss.
– Minnen från Saron. Jagberättarfiktionen i Walter Ljungquists roman Liljor i Saron. Svensk litteraturtidskrift 1957.
Rømhild, L.P., Dokumentarismen i litteraturhistoriskt perspektiv. Meddelelser fra Dansk lærerforeningen nr. 3, 1974.
Sallnäs, H. & Björck, S., Svensk litteratur 2. 1900-talet – författare och texter. 9:e uppl. Sthlm. 1971 (1950).
Salomonson, K., Grottorna. Sthlm. 1956.
Sandemose, A., Det gångna är en dröm. Sthlm. 1944.
Schepelern, P. Den fortællende film. Khvn. 1972.
Scholes, R. & Kellogg, R., The nature of narrative. Oxford University Press. New York 1975 (1966).
Schorer, M., Technique as discovery. Hudson Review nr. 1, 1948. New York 1948.
Schäfer, U., Die Übertreibung als Strukturelement in den Romanen von Charles Dickens. Tübingen 1970. Diss.
Schön, E., Jan Fridegård. Proletärdiktaren och folkkulturen. Sthlm., tr. Malmö, 1978.
Segerstedt, A., Svenska folksagor och äfventyr. Sthlm. 1884.
Sjöman, V., Synvinklar. Berättartekniska funderingar. BLM nr. 8, 1952.
Skoglund, U., Teater trots allt. Sthlm., tr. Borås, 1976.
Stanislavskij, K.S., En skådespelares arbete med sig själv i inlevelsens skapande process. Översättning från ryskan av Manja Benkow. Sthlm. 1944.
Stanzel, F.K., Typische Formen des Romans. Göttingen 1964.
Steen, E., Kristin Lavransdatter. En estetisk studie. 2:a uppl. Oslo 1969 (1959).
Stenkvist, J., Den nyaste litteraturen. (Brandell, G. & Stenkvist, J., Svensk litteratur 1870–1970. Del 3.) Sthlm. 1975.
Strindberg, A., Människor mellan krig. Några kapitel ur mellankrigslitteraturen. Sthlm. 1941.
Svanberg, V., Poesi och politik. Sthlm. 1931.
Svensk uppslagsbok. 2:a uppl., bd. 27, Malmö 1963.
Svenska Dagbladets årsbok. Åttonde årgången. Händelserna 1930. Sthlm. 1931.
Svenska Dagbladets årsbok. Tolfte årgången. Händelserna 1934. Sthlm. 1935.
Svenskt litteraturlexikon 2:a utvidgade uppl. Lund 1970 (1964).
von Sydow, C.W., Om folkets sägner. I Anna Birgitta Rooth (red.), Folkdikt och folktro. 2:a uppl. Lund 1973 (1971).
Tapper, T., Rec. av Dödgrävarens pojke. Studiekamraten nr. 10–11, 1959.
Tillotson, K., Oliver Twist. I Essays and studies. New Series. London 1959.
Tomson, B., Gustaf Hellström och hans väg till Snörmakare Lekholm får en idé. Sthlm. 1961. Diss.
Uhlin, E., Dan Andersson före svarta ballader. Liv och diktning fram till 1916. Sthlm. 1950. Diss.
Waldekranz, R., Film och litteratur. Samlaren 1976.
– Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott. Sthlm. 1976.
Wassing, Å., Mitt barndomshem – ett ålderdomshem. SE nr. 2, 1950.
– Gud på bestämda tider. Expr. 9.2.1950.
– Västen med de sex fickorna. FiB nr. 36, 1950.

— Dödgrävarens pojke. Sthlm., tr. Solna, 1958.
— Skorpballongerna. Kalendern Kentaur nr. 1, 1959.
— Dödgrävarens pojke. Bonniers Folkbibliotek. Sthlm. 1960.
— Slottet i dalen. Sthlm., tr. Uppsala, 1960.
— Gossen i romanen. BLM nr. 6, 1961.
— Förlåt Sir, får jag be om mera? RiR—TV nr. 46, 1962.
— Grimman. Sthlm., tr. Uppsala, 1963.
— Utanför häckarna i en helt ny samhällsvård. Sociala Meddelanden nr. 4—5, 1963.
— Reportage från besök på ungdomsvårdsskolor. (Samlingsrubrik: "Litterära socialreportage på ungdomsvårdsskolor".) Sociala Meddelanden nr. 7—8, 1964.
— Gropen i skogen. Sthlm. 1965.
Wellek, R. & Warren, A., Theory of literature. (Penguin.) London, Fakenham, Reading 1968 (1949).
Werin, A., Gustaf Hellström som berättare. Svensk litteraturtidskrift 1943.
Viksten, A., Eld och bröd. Sthlm. 1948.
Wittrock, U., Från Tjänstekvinnans son till Kanelbiten. Sociala Meddelanden nr. 4—5, 1963.
Wizelius, I., Svensk litteratur 1959—1961. I Elmquist, C.J. & al. (red.), Ny litteratur i Norden 1959—1961. Khvn., Sthlm., Oslo, tr. Sthlm., 1963.
Wolf, L., Tigande diktare? En studie kring litterära reaktioner på 1909 års storstrejk. Uppsala, tr. Sthlm., 1975.
Yrlid, R., Dokumentariskt credo. BLM nr. 5, 1976.
Åman, A., Om den offentliga vården. Byggnader och verksamheter vid svenska vårdinstitutioner under 1800- och 1900-talen. En arkitekturhistorisk undersökning. Sthlm., tr. Uddevalla, 1976. Diss.
Öberg, B. & Öberg, G., Nu går jag! En bok om skilsmässa och vårdnadskonflikter. Sthlm., tr. Malmö, 1978.
Österling, A., Teatern 1930. I Svenska Dagbladets årsbok. Åttonde årgången. Händelserna 1930. Sthlm. 1931.
Östman, K., Pilgrimer. Sthlm. 1909.

Personregister

Aarseth, A. 89, 184
Ahlenius, H. 100, 185
Ahlgren, S. 120
Ahrens, I. 10, 167
Aldridge, J.W. 184
Almestad, E. 151, 152, 166
Andersson, D. 17, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 150, 193, 194, 195, 196, 202
Andersen Nexø, M. 27, 171, 184, 185, 200
Andrae, T. 158
Anouilh, J. 12
Arfwedson, G. 197
Arrias, J. 191
Arvestedt, N. 167, 168
Asbjørnsen, P.Chr. 192
Aspelin, K. 167
Aspenström, V. 188
Attorps, G. 115, 121, 136, 187, 193, 197

Bayley, J. 186
Beach, J.W. 177
Becker, K. 3
Benkow, M. 10, 11, 12, 13, 32, 35, 167
Bennström, 183
Bergman, Hj. 11, 35, 101, 174
Bergman, I. 167
Bergson, H. 63
Bergsten, S. 179
Besekow, S. 11, 14, 167, 168, 169
Bjerre, A. 176
Björck, S. 3, 63, 64, 68, 70, 85, 91, 164, 179, 180, 181, 182, 184
Bjørnson, B. 12, 136, 193
Blixt, O. 195
Blomberg, E. 120
Booth, W.C. 62, 148, 177, 179, 185, 197
Bouleau, A. 187
Brandell, G. 113, 164, 188, 189
Branner, P.A. 11, 12, 167, 169
Breitholtz, L. 164
Brontë, E. 91
Brostrøm, T. 3, 164
Brown, E.K. 130, 192
Bungerfeldt, G. 117
Bäckman, S. 63, 179

Calderwood, J.L. 184
Carlson, S. 122, 191
Church, M. 179
Cohen, R. 178
Collin, E. 21
Collins, E. 167
Cooper, J.F. 137, 193

Dahlberg, E. 165
Dahlberg, H. 191
Dante, 183
Dickens, Ch. 103, 107, 108, 109, 110, 181, 186, 187, 202
Donner, W. 184
Dos Passos, J. 50, 177
Drougge, P. 190

Edström, V. 79, 80, 145, 146, 182, 196
Eidevall, G. 51, 177
Eisenstein, S. 181
Ek, B. 175
Ekerot, B. 11
Elmquist, C.J. 191
Engblom, J. 176
Enquist, P.O. 47, 200
Engström, A. 136, 193
Engström, E. 13
Ericson, Hj. 26, 30, 159, 171, 173, 174, 198
Eriksson, A. 53, 138, 194, 195
Eriksson, G. 173
Eriksson, John 195, 196
Eriksson, Judit 32, 173
Eriksson, T. 165, 172, 173, 174, 197

Fagerberg, S. 183
Fallberg, S. 178
Faulkner, W. 63, 91
Fehrman, C. 81, 183
Flaubert, G. 177
Flygare, C. 13

Flygare-Carlén, E. 46, 176
Ford, F.M. 62
Fors, H. 188
Forssell,S. 194
Forsslund, K.-E. 137, 140, 193, 194
Freud, S. 63
Fridegård, J. 26, 27, 100, 113, 114, 116, 117, 144, 145, 166, 177, 185, 188, 189, 200
Fridell, F. 67, 71, 112, 120, 188
Friedman, N. 65, 180
Fritzell, G. 173
Frye, N. 147, 197
Frykholm, J. 174
Frykholm, V. 174
Fröding, G. 140, 142
Furuland, L. 112, 117, 119, 166, 188, 190, 191, 196

Garland, G. 169
Gerdes, T. 23
Gorkij, M. 27, 33, 50, 166, 184, 185, 200
Granath, M. 6
Granlid, H.O. 111, 136, 188, 193, 194
Gross, J. 186
Greene, G. 78
Greimas, A.J. 89
Grevenius, H. 167, 168
Gustafson, G. 196
Gustafsson, L. 150, 165, 166, 182, 183, 188, 190, 191, 198
Gustav III 11
Gyllensten, L. 121
Göransson, S. 176

Hadenius, S. 191
Hallberg, P. 111, 181, 185, 192
Hallström, P. 136, 137
Hamburger, K. 87
Hamsun, K. 63, 89, 180
Hamrin, G. 190
Hansen, Th. 47, 48, 176, 200
Hansson, H. 172
Harrie, I. 166
Hart, F. 178
Hedberg, O. 78
Hedén, E. 120
Hedenvind-Eriksson, G. 136, 145, 193, 196
Hedin, B.-E. 164
Hellström, G. 64, 68, 91, 180, 181
Hemingway, E. 26, 50
Hirn, Y. 193
Hirsch, E.D. 4, 147, 164, 197
Hjelm, Elma 6
Hjelm, Elsa 6
Hjelm, J. 5, 6, 16, 29, 53, 165, 172
Holgersson, Leif 190
Holm, I. 105, 107, 186
Holmbäck, B. 172
Holmqvist, B. 38, 95, 185, 190
Horn, B. von 167
Housse, H. 186, 187
Häger, P.W. 165
Högberg, O. 136

Jaensson, K. 105, 107, 113, 116, 185, 186, 188, 189, 190
Jansson, J. 144
Jansson, N. 172
Jensen, T. 189
Johanson, S. 188
Johansson, Axel 165
Johansson, Ivar 20
Johnson, Edgar 186
Johnson, Eyvind 47, 49, 63, 125, 166, 176, 178, 179, 200
Jonsson, T. 77, 136, 193
Josephson, R. 12
Jouvet, L. 14
Joyce, J.
Julén, B. 90, 183, 188
Jung, C.G. 63
Jändel, R. 166
Järlås, S. 189

Kellog, R. 178, 181
Kettle, A. 187
Kipling, R. 136
Kjellén, A. 176
Kjellgren, J. 50, 120, 165
Kjellvestad, B. 171
Koblanck, W. 13
Koch, M. 46, 111, 112, 136, 145, 176, 177, 188, 196
Kvart, G. 165
Kågerman, E. 138, 193

Lagerkvist, P. 10, 27
Lagerlöf, K.E. 191
Lagerlöf, S. 9, 17, 76, 77, 79, 82, 138, 145, 147, 149, 170, 181, 196, 197, 201, 202

Lagerroth, E. 67, 76, 145, 147, 164, 180, 181, 196, 197
Landström, B. 11
Larsson, 183
Laxness, H.K. 172
Lemhagen, I. 143
Leibfried, E. 193
Lidman, S. 119, 175
Lien, A. 179, 180
Lindberg, D. 55, 173
Lindberg, P. 11, 167
Lindberger, Ö. 179
Lindblom, P. 100, 185
Linder, E. Hj. 166, 189
Lindvåg, A. 164
Ljungdal, A. 120
Ljungerud, I. 197
Ljungquist, W. 52, 64, 67, 73, 77, 125, 180, 181
Lo-Johansson, I. 14, 21, 23, 24, 26, 31, 32, 55, 100, 103, 112, 115, 116, 120, 140, 145, 166, 170, 171, 177, 185, 188, 189, 194, 196, 200
London, J. 9, 136, 166, 184, 193
Lubbock, P. 177
Lundevall, K.-E. 55, 56, 178
Lundkvist, A. 93, 172
Lundkvist, I. 190
Lämmert, E. 70, 181

Magnuson, C.M. 165
Mann, S. 13, 167, 168
Mannheimer, C. 119, 191
Martinson, H. 26, 93, 103, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 181, 185, 186, 200, 202
Martinson, M. 93, 99
Marx, K. 189
Mellander, C.O. 9, 16, 18, 19, 20, 22, 79, 167, 169, 170, 171, 174, 185
Mendilow, A.A. 62, 70, 77, 179, 181, 182, 184
Meyerhoff, H. 178, 179
Miller, A. 182
Miller, J.H. 186, 187
Moberg, V. 51, 52, 112, 166, 177
Moe, J. 192
Moe, M. 192
Molière, 80, 169
Molin, P. 136, 137, 193, 197
Moström, I 183
Munk, K. 11
Möller, L. 189

Nerman, B. 67, 77, 164, 180, 181
Nettum, R.N. 63, 180
Nilsson, N.Å. 177
Nordkvist, K.R. 6, 14, 166, 169
Nordmark, D. 189
Nordström, L. 50, 177, 190
Norell, O. 21, 166, 168, 171, 173, 174
Norrman, D. 54, 55, 79, 164
Nykrog, P. 91, 184
Nyström, J. 134

Oldberg, R. 115, 189
Oljelund, I. 166
Olofsson, R.P. 182, 187, 190, 191
Osslund, A.-S. 168

Paine, T. 7
Palm, G. 150, 198
Palmqvist, B. 3, 164
Pasternak, B. 175
Pawlo, T. 11
Pearson, G. 186
Peterson, P.G. 28, 172
Platen, M. von 164
Poppius, S. 25, 36, 171, 174
Propp, V. 192, 193
Proust, M. 62, 63, 91, 184

Rehn, M. 166, 184, 185, 193
Rehnström, A. 172
Richardson, R. 181
Romberg, B. 64, 65, 73, 86, 87, 180, 181
Rooth, A.B. 196
Rothe, H. 12
Rosseau, J.J. 107
Runnquist, Å, 191
Rømhild, L.P. 47, 48, 53, 176

Sallnäs, H. 3, 164
Salomonson, K. 118, 119, 121
Sandemose, A. 52, 63, 177, 180
Schepelern, P. 182
Scheriff, R.C. 11
Scholes, R. 178, 181
Schorer, M. 91, 184
Schäfer, U. 186
Schön, E. 113, 144, 145, 188, 189, 196
Segerstedt, A. 175
Shakespeare, W. 6, 200

Sjögren, P. 169
Sjöman, V. 77, 78, 80
Skoglund, U. 168
Spender, S. 62
Stanislavskij, K.S. 10, 11, 167
Stanzel, F.K. 67
Steen, E. 164
Steinbeck, J. 172
Stenkvist, J. 3, 93, 118, 119, 120, 164, 183, 188, 191
Stenström, U. 12
Strindberg, August 9, 26, 50, 52, 80, 112, 155, 172, 184, 188, 200
Strindberg, Axel 101, 113, 185, 189
Stål, S. 168
Sundell, K. 37, 38
Sundman, P.O. 118, 183
Svanberg, V. 120
Sydow, C.W. von 196
Söderberg, Hj. 172
Sørensen, H. 184

Takman, J. 190
Tapper, T. 40, 118
Terserus, G. 13
Tillgren, L. 172
Tillotson, K. 186, 187
Tjechov, A. 12
Toliver, H.E. 184
Tomson, B. 68, 180, 181
Torsslow, S. 13
Tourd, R. 13, 168
Törngren, D. 37, 174

Uhlin, E. 136, 138, 139, 140, 141, 142, 150, 193, 194, 195, 196, 197

Vanes, S. 11
Vegesack, T. von 18, 122, 170
Viksten, A. 137
Värnlund, R. 12, 168, 189
Waldekranz, R. 182
Warren, A. 197
Wassing, I. 31, 32, 33, 36, 52, 110, 151, 158, 159, 160, 166, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 179, 182, 187, 192, 198
Wassing, R. 151, 165, 167, 168, 171, 173, 174, 175
Wellek, R. 197
Wennberg, K. 188
Werin, A. 180
Wersén, G. 169
Wersäll, M. 189
Westelius, M.-L. 165, 172, 173, 174, 177
Wittrock, U. 186
Witzansky, A. 13, 167
Wizelius, I. 183
Woolf, V. 63, 179
Wolf, Fr. 189
Wolf, L. 119, 191
Wolfe, T. 63, 91, 179
Wästberg, P. 182
Wästersjö, Å. 168

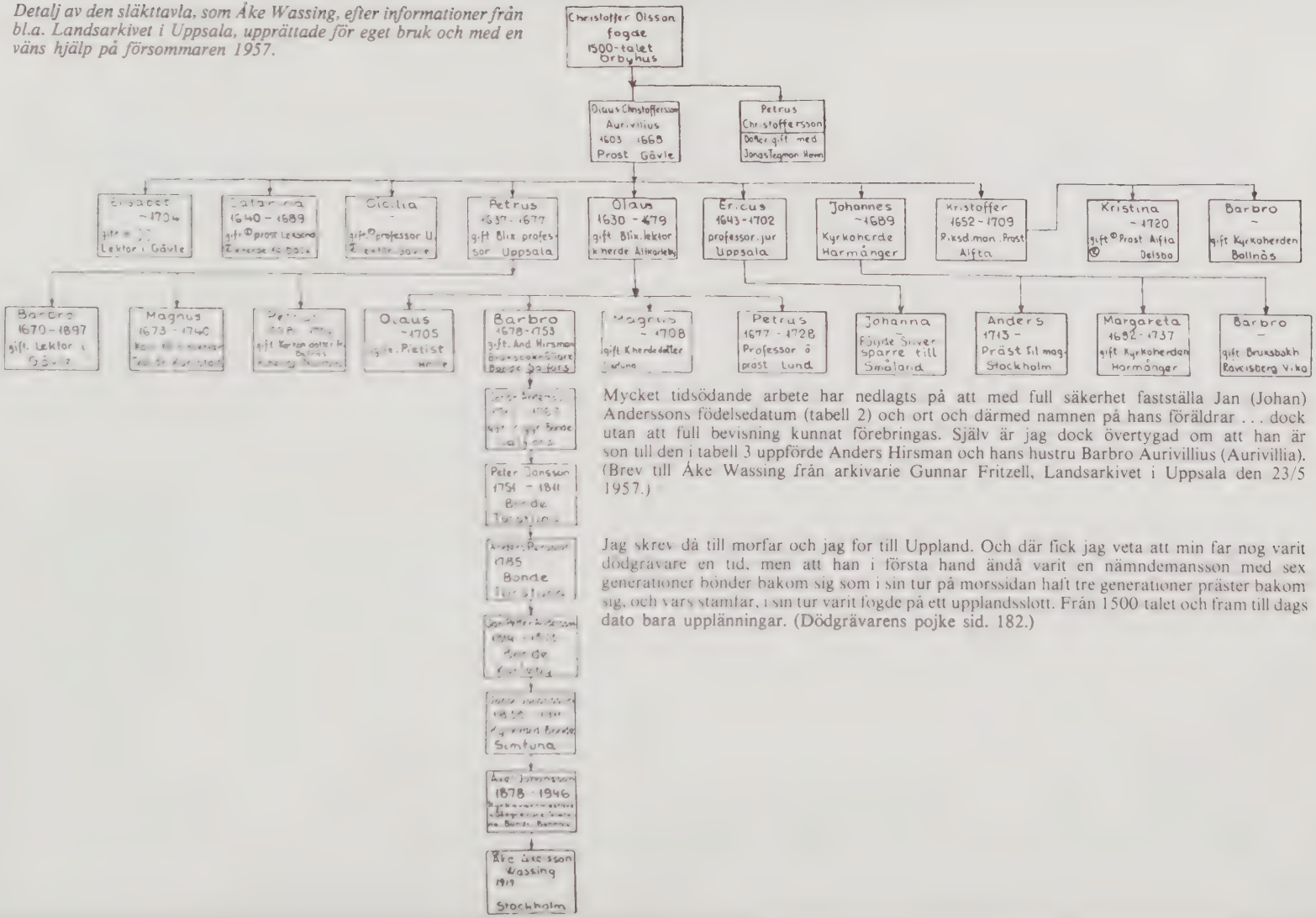
Yrlid, R. 176

Zweigbergk, E. von (Colomba) 172

Åman, A. 3, 164

Öberg, B. 116, 190
Öberg, G. 116, 190
Österling, A. 189
Östman, K. 137, 193

Detalj av den släkttavla, som Åke Wassing, efter informationer från bl.a. Landsarkivet i Uppsala, upprättade för eget bruk och med en väns hjälp på försommaren 1957.



Mycket tidsödande arbete har nedlagts på att med full säkerhet fastställa Jan (Johan) Anderssons födelsedatum (tabell 2) och ort och därmed namnen på hans föräldrar . . . dock utan att full bevisning kunnat förebringas. Själv är jag dock övertygad om att han är son till den i tabell 3 uppförde Anders Hirsman och hans hustru Barbro Aurivillius (Aurivillia). (Brev till Åke Wassing från arkivarie Gunnar Fritzell, Landsarkivet i Uppsala den 23/5 1957.)

Jag skrev då till morfar och jag for till Uppland. Och där fick jag veta att min far nog varit dödgrävare en tid, men att han i första hand ändå varit en nämndemansson med sex generationer bönder bakom sig som i sin tur på morssidan haft tre generationer präster bakom sig, och vars stamfar, i sin tur varit fogde på ett upplandsslott. Från 1500 talet och fram till dags dato bara upplänningar. (Dödgrävarens pojke sid. 182.)

Ett avsnitt av det släktregister som Åke Wassing upprättade 1957. Avsnittet visar den bild som Wassing gjorde sig av farfadern och dennes förfäder.

Kristoffer Olsson
Fogde på Örbyhus slott under 1500-talet.
Alla data okända.

Olaus Kristoffers-son Tog namnet Aurivillius efter Örbyhus och blev prost i Gävle. (1603-1668)
Gift med Barbro Cassiopea.

Olaus Aurivillius Blev präst i Älfkarleby, Uppland. (1630-omkr.1679) Gift med Anna Blix.

Barbro Aurivillius (dotter till Olaus) (1679-1753) Gifte sej med bruksbokhållaren vid Trummelsbergs bruk i Väster-Våla Anders Hirsman (data okända).

Johan Anders-son Övertog bondgård i Salfors i Uppland som föräldrarna köpt åt sej på äldre dar. (1712-1767) Gift med, dels Kerstin Persdotter från Frösthult, dels Kerstin Ersdotter från Frösthult.

Peter Jansson Lämnade fädernegården för en äldre bror. Köpte egen i Kärfskog i Uppland, Torstuna. (1751-1811) Gifte sej med Kerstin Hansdotter från Nibble i Torstuna.

Anders Persson Övertog jordbruket i Kärfskog. (1785-omkr.1830) Gift med Greta Brita Jansdotter från Simtuna.

Jan Petter Andersson Lämnade av någon anledning sin fädernegård i Torstuna och flyttade till Karleby och blev bonde i byalag. (1814-1873) Gifte sej med Brita Kristina Ersdotter Sjöberg (soldatdotter) från Siesta, Uppland.

Johan Johansson Övertog jordbruket Kyrkmalmen i Simtuna efter fadern, som efter storskiftet flyttat sin byggning och lagt under sej ny skog och jord. Johan blev dessutom kyrkvärd och nämndeman och handelsman. (1838-1911) Gift, dels med Sofia från Frösthult, dels med Augusta Karlsson från Vändersta (bonddotter med vilken han fick tre barn).

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet:

1. Birgit Antonsson, *Efterklang och särprägel.* En studie i Per Freudenthals – pseudonymen Ode Baltens – tidiga prosa till och med romanen I lustgården, 1972.
2. Mats Eklöf, *Ernst Didrings Malm*, 1975.
3. Pär Hellström, *Livskänsla och självutplåning.* Studier i framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountes-diktning, 1976.
4. Carola Hermelin, *Vinteroffer och Sisyfos.* En studie i Erik Lindegrens senare diktning, 1976.
5. Andrzej Nils Uggla, *Strindberg och den polska teatern 1890–1970.* En studie i reception, 1977.
6. Anita Boström Kruckenberg, *Roman Jakobsons poetik.* Studier i dess teori och praktik, 1979.
7. Örjan Torell, *Litteraturen som karaktärsdanare.* En presentation av sovjetisk litteraturpedagogik, 1979.
8. Gunnar Syréhn, *Osäkerhetens teater.* Studier i Lars Forssells dramatik, 1979.
9. Arne Widell, *Ola Hansson i Tyskland.* En studie i hans liv och diktning åren 1890–1893. 1979.
10. Ingrid Björkman, *Nini Roll Ankers Stampetrilogi.* Tillkomst, bakgrund, budskap, 1979.
11. Karl Lindqvist, *Individ grupp gemenskap* – studier i de unga tiotalisternas litteratur, 1980.
12. Esbjörn Funck, *Berättaren från fattighuset.* Åke Wassing och hans roman Dödgrävarens pojke, 1980.